

UNIVERSIDAD DE GRANADA



FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA

TESIS DOCTORAL

**LA RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD SOCIAL
COLOMBIANA A PARTIR DE ALGUNAS OBRAS
LITERARIAS CONTEMPORÁNEAS. UN ESTUDIO DE LA
PRODUCCIÓN INICIAL DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

ÉDER GARCÍA DUSSÁN

DIRECTORA: DRA. M.^a PILAR NÚÑEZ DELGADO

Granada, 2017

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Éder García Dussán

ISBN: 978-84-9163-236-8

URI: <http://hdl.handle.net/10481/46969>

La presente Tesis Doctoral ha sido realizada por el licenciado D. Éder García Dussán, bajo la dirección de la Dra. M.^a del Pilar Núñez Delgado, para aspirar al grado de Doctor.

Granada, marzo de 2017

Éder García Dussán

Fdo. Éder García Dussán

M.^a del Pilar Núñez Delgado, Doctora en Filosofía y Letras y Profesora Titular del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Granada, como directora de la tesis presentada para aspirar al título de Doctor por D. Éder García Dussán.

HACE CONSTAR

Que la tesis titulada “La reconstrucción de la identidad social colombiana a partir de algunas obras literarias contemporáneas. Un estudio de la producción inicial de Gabriel García Márquez” realizada por el citado doctorando reúne las condiciones científicas y académicas necesarias para su presentación pública.

Granada, marzo de 2017



Fdo. M.^a Pilar Núñez Delgado

[...] Soy escritor por timidez. Mi verdadera vocación es la de prestidigitador, pero me ofusco tanto tratando de hacer un truco que he tenido que refugiarme en la soledad de la literatura [...] En mi caso el ser escritor es un mérito descomunal, porque soy muy bruto para escribir. He tenido que someterme a una disciplina atroz para terminar media página en ocho horas de trabajo; peleo a trompadas con cada palabra y casi siempre es ella quien sale ganando, pero tan soy testarudo que he logrado publicar cinco libros en veinte años (García Márquez, *Retratos y autorretratos*, 1973, p. 65).

ÍNDICE

ÍNDICE DE TABLAS	11
ÍNDICE DE IMÁGENES	12
I. INTRODUCCIÓN	13
1. Objeto y propósito de este trabajo	15
2. El origen de este estudio	19
<i>2.1. Los bordes del problema de investigación</i>	19
<i>2.2. Principales fuentes y revisión de investigaciones precedentes</i>	27
3. Interés del tema	38
4. Estructura del trabajo	44
5. Agradecimientos	45
II. FUNDAMENTOS TEÓRICOS: LITERATURA E IDENTIDAD SOCIAL	47
CAPÍTULO 1	49
LITERATURA	
1. Introducción	49
2. Naturaleza de la literatura	50
<i>2.1. El plano teórico</i>	50
<i>2.2. El plano de las políticas educativas colombianas</i>	59
<i>2.3. El plano experiencial</i>	67
3. La función social de la literatura	70
4. La enseñanza literaria y el misterio estético	74

CAPÍTULO 2	81
GARCÍA MÁRQUEZ Y LA LITERATURA	
1. Introducción	81
2. El educando autodidacta y el cronista: 1943-1952	82
3. El corresponsal viajero: 1952-1962	95
CAPÍTULO 3	103
LA IDENTIDAD SOCIAL	
1. Delimitación conceptual	103
2. El campo socio-antropológico	105
<i>2.1. La identidad nacional</i>	107
<i>2.2. La identidad étnica</i>	116
3. El campo socio-semiótico	119
CAPÍTULO 4	127
LA CORRESPONDENCIA LITERATURA-IDENTIDAD SOCIAL	
1. Algunas precisiones	127
2. La ciudad letrada y la ciudad anti-letrada de García Márquez	131
III. INVESTIGACIÓN	149
CAPÍTULO 5	151
LAS CLAVES DEL CAMINO: BASES METODOLÓGICAS	
1. De la teoría al análisis	151
2. Axiomas de los estudios identitarios	153
3. Axiomas del estudio de la identidad social en la literatura	156

CAPÍTULO 6	167
ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA PRODUCCIÓN DEL JOVEN GARCÍA MÁRQUEZ	
1. Momentos del análisis	167
<i>1.1. Ojos de perro azul</i>	168
1.1.1. “La tercera resignación” (1947)	168
1.1.2. “La otra costilla de la muerte” (1948)	170
1.1.3. “Diálogo del espejo” (1949)	174
1.1.4. “Eva está dentro de su gato” (1947)	175
1.1.5. “Tubal-Caín forja una estrella” (1948)	178
1.1.6. “Amargura para tres sonámbulos” (1949)	180
1.1.7. “Ojos de perro azul” (1950)	183
1.1.8. “De cómo Natanael hace una visita” (1950)	185
1.1.9. “La mujer que llegaba a las seis” (1950)	186
1.1.10. “La noche de los alcaravanes” (1953)	187
1.1.11. “Alguien desordena estas rosas” (1952)	189
1.1.12. “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” (1951)	191
1.1.13. “Un hombre viene bajo la lluvia” (1954)	194
1.1.14. “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955)	195
<i>1.2. Los funerales de la Mamá Grande (1962)</i>	196
1.2.1. “La siesta del martes” (1962)	197
1.2.2. “Un día de estos” (1962)	201
1.2.3. “En este pueblo no hay ladrones” (1962)	203
1.2.4. “La prodigiosa tarde de Baltazar” (1962)	204
1.2.5. “La viuda de Montiel” (1962)	206
1.2.6. “Un día después del sábado” (1962)	208
1.2.7. “Rosas artificiales” (1962)	211
1.2.8. “Los funerales de la Mamá Grande” (1962)	212

1.3. Las primeras tres novelas	217
1.3.1. <i>La hojarasca (1955)</i>	218
1.3.2. <i>El coronel no tiene quien le escriba (1961)</i>	232
1.3.3. <i>La mala hora (1962)</i>	259
2. Momento de la interpretación	276
2.2. <i>La cuentística primitiva</i>	277
2.3. <i>La novelística originaria</i>	290
IV. CONCLUSIONES	305
1. A manera de cadarzo	307
1.1. <i>Primer cadarzo: subjetividad</i>	307
1.2. <i>Segundo cadarzo: intersubjetividad</i>	311
1.3. <i>Cadarzo final: identidad</i>	318
2. Limitaciones encontradas	320
3. Prospectiva investigadora	322
4. Una puntada más	327
V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	329

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Pregunta investigativa, objetivo general y específicos.	19
Tabla 2. Dimensiones de análisis en el modelo MEAN.	158
Tabla 3. Momentos de análisis e interpretación.	163
Tabla 4. Relación entre objetivos y apuesta metodológica.	166
Tabla 5. Comportamiento discursivo de las voces en el cuento <i>Un día después del sábado</i> .	209
Tabla 6. Estructura y detalles sintácticos de <i>El coronel no tiene quien le escriba</i> .	236
Tabla 7. Tiempos, focos y situaciones en <i>La mala hora</i> .	263

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Perspectivas de estudio del hecho lingüístico.	52
Imagen 2. Aspectos evaluados y competencias necesarias para el desarrollo de una lectura crítica, según las Pruebas Saber.	64
Imagen 3. Primera edición de <i>Ojos de perro azul</i> .	168
Imagen 4. Primera edición de <i>Los funerales de la Mamá Grande</i> .	197
Imagen 5. Primera edición de <i>La hojarasca</i> .	219
Imagen 6. Primera edición de <i>El coronel no tiene quien le escriba</i> .	232
Imagen 7. Primera edición de <i>La mala hora</i> .	259

INTRODUCCIÓN

1. Objeto y propósitos de este trabajo

Mientras vive su primer y único año de administración, el político conservador Laureano Gómez, Gabriel José García Márquez, oriundo de Aracataca, Magdalena, sobrevive escribiendo notas en un periódico recién fundado y durmiendo en un hotel de paso, donde moraba con prostitutas. Justamente allí termina de escribir su primera novela, en una ciudad con un rico entramado cultural, donde, además de conservar los pocos inmigrantes que han llegado al país, recibió la modernización representada en el tren. El título inicial de su novela fue *La casa*, quizá influido por su amigo Álvaro Cepeda Samudio, quien había escrito la novela *La Casa Grande*. Luego cambió su proyecto y tras una primera versión, decidió escribirle un prólogo; es en ese momento cuando “[...] el título se me saltó a la cara, –nos cuenta García Márquez– como el más desdeñoso y a la vez compasivo con que mi abuela, en sus rezagos de aristócrata, bautizó a la marabunta de la *United Fruit Company*: La hojarasca” (García Márquez, 2002, p. 440).

En esta obra, sus tres personajes, el abuelo coronel, la hija Isabel y el nietecito de once años, reconstruyen la historia de un excéntrico médico. La acción transcurre entre 1903 y 1928 en Macondo, mítico pueblo fundado por García Márquez. Aquel galeno era un solitario sujeto que había atraído el odio de sus habitantes por su irritante y enigmático modo de ser, razón por la cual desafiaba “[...] la moral y las buenas costumbres” (*ibíd.* p. 57), pero, sobre todo, por su rechazo indolente a curar heridos tras

unos días de violencia vivida en aquel pueblo arruinado. Sólo accede a salvarle la vida al coronel, pues debía asegurarse de contar con alguien que le sepultara. Una vez ahorcado, los habitantes de Macondo se niegan a que fuera enterrado en el cementerio público, pero el coronel desafía en solitario la hostilidad del pueblo con las únicas armas de su prestigio hasta lograr que el muerto sea enterrado.

En algún momento de la historia, desde la mirada del coronel, se describe un episodio fascinante de aquél médico quien, fijo en su asiento de cuero, soportando una noche calurosa, recuerda la soledad de su vida y, preocupado por ello, reflexiona: “[...] lo vi sombrío y derrotado, apabullado por las circunstancias. Y súbitamente, a una nueva mirada de sus duros y penetrantes ojos amarillos, tuve la certeza de que **el secreto de su laberíntica soledad**¹ me había sido revelado por la tensa pulsación de la noche” (*ibíd.* p. 65). Luego, el coronel asocia esa revelación con las conductas del pueblo:

Me acordé de Macondo, de la locura de su gente que quemaba billetes en las fiestas; de la hojarasca sin dirección que lo menospreciaba todo, que se revolcaba en su ciénaga de instintos y encontraba en la disipación el sabor apetecido. Me acordé de su vida antes de que llegara la hojarasca. Y de su vida posterior, de sus perfumes baratos, de sus viejos zapatos lustrados, del chisme que le perseguía, como una sombra ignorada por él mismo (*ibíd.* p. 65).

Es así como se dibuja abiertamente la condición del sujeto macondiano quien, preso de prejuicios y convenciones (la moral, las buenas costumbres), moldea y marca respuestas paradójicas, y quien se libera de sus cargas a través del jolgorio, la superstición, el fatalismo y el placer. Una verdadera tensión entre lo prohibido y lo escandaloso. El resultado es la configuración de una cultura que históricamente ha privilegiado la soledad existencial como respuesta al conflicto social.

Esta reflexión inaugural no sólo justifica el título de este estudio sino que, al tiempo, advierte el devenir de lo que se deseó aventurar: un esfuerzo que al concebir la literatura como un acto de mediación que refiere cualidades socio-históricas y sus conflictos, representa con estructuras discursivas los modos de representación de nuestra pertenencia o identidad social. Pero no toda la literatura, mar de significantes indeterminable, sino aquella configurada por el escritor colombiano Gabriel García

¹ Las negritas son nuestras.

Márquez (1928-2014) comprendida en el período 1947-1962, que constituyen veintidós cuentos y tres novelas, que llamaremos la producción del joven García Márquez y que catalogamos como escritura emergente y de resistencia frente al discurso que acompañó el proyecto hegemónico de Colombia desde el siglo XIX, sin excluir otros tipos de manifestaciones similares.

Todo este tránsito nos permite viajar por aspectos de la identidad social colombiana y rematar con afirmaciones concluyentes. Uno de los serios problemas de nuestras tensiones auténticas como colectivo ha sido la anulación del Otro, lo que ha permitido encontrar experiencias que lo hacen existir, que lo atan a un “discurso del común”, posible en el espacio de los misterios estéticos. Y quien lo logra hacer con maestría es García Márquez, el pintor de un país de solitarios con serios problemas de comunicación. Macondo es Colombia.

Apostamos teóricamente que la identidad es un constructo histórico. Entonces, lo que empezó hace cinco siglos, esa falta de reconocimiento causada por el ensimismamiento, por esa angustia de contacto, de miedo al otro, es la causa de nuestra soledad (otro nombre de la falta de solidaridad, el otro mote de la violencia) cargada de intolerancia y de esa convivencia autoritaria. Ciertamente nuestro ambiente socio-cultural puede justificarse históricamente. Al comienzo se impuso la ley del de afuera por la fuerza de la guerra y de las retóricas. La sospecha de que la ley es fullera e ilegal, está concebida y gobernada por las élites colombianas e impera sobre el pueblo, lo llena de un escepticismo central e invade nuestro cuerpo social de “muertos vivos” y de “cadáveres”, de otro que sólo aparece bajo la condición de ser alucinado.

Por esto mismo, cuando se habla, no pasa nada. Hay una crisis de lo simbólico, una desconfianza en la palabra del Otro. Colombia se queja de la falta de credibilidad de la palabra, tanto en su expresión como en la interlocución privada. Y también de la comunicación, porque este es, antes que nada, el espacio privilegiado para ejercer el deporte de la aniquilación, pues negarle al Otro un lugar recíproco en el tejido social equivale a dictar una justificación anticipada de su eliminación. En suma, un discurso que se organiza en torno a la tendencia de reducir al Otro-sujeto a un objeto, a imagen objetual, efecto de una violencia que lo deja en ese estado dentro del Estado. Así las cosas, el lugar del Uno es el de la constatación de una distancia y la emergencia de un goce, mientras que el lugar del Otro, es aquel que queda descartado, anulado, imaginado, “fuera de juego”.

Entonces, lo simbólico acentúa su crisis, mientras lo real asimila la ilógica del control terrorífico, típica herencia del pasquín. Insistamos en esta idea simple, pero

preñada de efectos derivados de la interpretación de la obra del joven García Márquez: la otredad es una ilusión que, no obstante, está anclada a la realidad discursiva de nación; así que lo simbólico resulta ser su mejor socio encubridor. El resultado es una imagen que difícilmente puede olvidarse: Macondo, un significativo peligroso porque evoca al tiempo que encubre, que permite el olvido.

Detallada así una dificultad o vacío relativamente notable en el campo de antecedentes y, por otro lado, un conflicto frente al reconocimiento colectivo a través de discursos comunes e inclusivos, y sobre la frecuente queja a propósito de qué necesita Colombia, qué le hace falta para movilizar sus energías en la construcción de una nación más ecuánime y solidaria, y más ahora en épocas de posconflicto, se propuso un camino que investigara los elementos identitarios que han servido como eje para la conformación de nuestra peculiar nación; todo esto iluminado por la siguiente cuestión cardinal: ¿cuáles son las claves simbólicas que, en los textos estéticos representativos de nuestra nación en las últimas décadas, reflejan (re-crean) la identidad social de Colombia? A ésta, la acompañan, por lo menos, tres interrogantes escalonados: ¿Cuáles son las concepciones que subyacen en ciertos documentos culturales hegemónicos?, ¿bajo qué parámetros metódicos es posible describir, analizar e interpretar textos de/sobre una cultura particular? y, ¿de qué manera sacar a la luz tales rasgos puede contribuir a la consolidación de una identidad social?

Como se nota prontamente, la problemática esbozada y sus preguntas estuvieron inscritas dentro de aquellas cuestiones que apuntaban a instituir estrategias culturales de nación dentro de apuestas de corte hermenéutico, justo en tiempos donde hay un apuro por encontrar las coordenadas de nuestra naturaleza sociocultural para ubicarnos en un terreno propio dentro del concierto de la globalización y avanzar en el desarrollo material y cultural de la nación.

En nuestro caso, se trató de avanzar la investigación tomando como referencia una magnitud estimable de *corpus* posibles, partiendo de la variedad de texturas por revisar y asociar en aras de re-visionar una “caracteriología nacional”, y para ello se tuvo en cuenta una zona de la literatura de García Márquez, aquella que comprende la época que va de 1947 a 1962, relativa a su producción inicial en cuento y novela, y desechando la producción periodística. Todo esto, bajo el presupuesto epistémico que sostiene la persistencia de productos simbólicos no escindidos de la cultura, sino entendidos como las apuestas que hacen los sujetos quienes, pertenecientes a una tradición sociocultural, entablan diálogos valorativos con esa tradición (Arriaga, 2005). De esta manera, es imperiosa la necesidad de sacar a la luz aquellas texturas que, desde lo simbólico de la

exposición estética, proveen una memoria no agenciada por voces postizas ni por elites letradas, sino enclavada en temporalidades concretas y que permita reconocer e instituir nuestros rasgos.

Partiendo entonces de la tesis de que la identidad social se representa y refleja a través de los discursos, y con el fin de ganar una percepción más clara sobre “la arquitectura” de la propuesta, en seguida se resumen problema y objetivos de forma horizontal en el siguiente esquema:

Preguntas/problemas de investigación	Objetivo general	Objetivos específicos
<p>¿Cuáles son las claves simbólicas que recrea la identidad social colombiana?</p> <p>¿Cómo se encarnan en la literatura?</p> <p>¿Cómo se contemplan recogen y expresan de forma específica en algunos textos literarios contemporáneos?</p>	<p>Interpretar algunos elementos simbólicos representativos propios de la identidad social de Colombia analizando cómo se reflejan en algunos obras literarias contemporáneas</p>	<p>1. Establecer las propiedades distintivas del <i>corpus</i> de textos literarios seleccionado en cuanto al tópico investigado.</p>
		<p>2. Categorizar algunos rasgos de la identidad social colombiana a partir de las diversas estrategias discursivas presentes en las obras literarias analizadas.</p>
		<p>3. Poner en relación los rasgos identitarios caracterizados en el <i>corpus</i> con los acontecimientos del devenir histórico colombiano.</p>

Tabla 1: Pregunta investigativa, objetivo general y específicos. Fuente: elaboración propia.

2. El origen de este estudio

2.1. Los bordes del problema de investigación

La simpatía que tienen la literatura y la cultura hunde sus raíces en una larga tradición. En efecto, desde hace siglos la literatura ha sido objeto de reflexión-acción en el orbe de la enseñanza, y en los espacios donde se ha aireado ésta ha recorrido, al menos, cuatro etapas, cada una con una función social determinada, a saber:

- a) Desde la Edad Media hasta el siglo XIX donde el protagonista fue el conjunto de clásicos grecolatinos, modelo canónico del discurso oral y escrito, por tanto, el eje central para pautar al desarrollo de habilidades retóricas.

- b) Desde el siglo XIX hasta la actualidad, periodo en el cual la literatura, como ejercicio de la lengua colectiva, es un espejo de la cotidianidad de los pueblos y de sus ideologías, por lo que se asocia con testimonios de identidad. En ese orden de ideas, la obra literaria es el presupuesto de la formación emotiva de conciencia nacional.

- c) Desde 1960 hasta la actualidad. La literatura es el pretexto para formar hábitos lectores y lectores competentes. Aparece así la tendencia al análisis científico de los textos literarios, con apoyo del estructuralismo y el formalismo. En este uso, se impone el estudio de la literariedad y del modo en que florecen de las obras la función poética jakobsiana, aparecida en la década de 1960. Se asigna la tendencia a atender cuestiones como qué es lo que hace que un texto sea literario y cuál es su función comunicativa; unida a una propensión didáctica, a saber: el comentario textual usando métodos analíticos.

- d) Desde 1980 hasta la actualidad. El texto literario está inscrito en un tipo de praxis comunicativa mediante la cual los sujetos dan sentido a su experiencia individual y también a la colectiva. La atención se desplaza hacia papel activo del lector y a la reflexión sobre qué es lo que debe aprender, pero también a cómo conversa con el texto para completar sus espacios en blanco, qué saberes activa, qué estrategias usa, cómo corrige sus predicciones y qué actitudes emplea. Esta tendencia relleva el placer y/o goce en la lectura del producto artístico y el desarrollo de habilidades y estrategias de comprensión y creación literarias, principalmente con la usanza de talleres literarios guiados (Colomer, 1995, 1996; Lomas, 2006).

Construido así su lugar propio en el concierto de las interdisciplinas que tratan el hecho lingüístico, los estudios literarios se posicionan como un *topos* que se pre-ocupa de la fortificación de ciertas lecturas creativas, intertextuales y críticas; además, se instala como un pretexto para reconocer fenómenos sociológicos, históricos o semióticos. Así las cosas, una opción para la usanza de la literatura puede ser entendida como el trabajo con un determinado tipo de actos comunicativos donde intervienen problemas históricos, culturales, de tradición, etc., y cuyo abordaje demanda una competencia comunicativa literaria. La complejidad de su constitución implica tener en cuenta el carácter histórico del producto literario, además de la determinación de ser reflejo o síntoma de los patrones culturales de una época, conservando su carácter

autónomo como género y su circulación como producto metafórico del mundo (González, 2001).

Como se nota, esta concepción reconoce la tradición en el uso del texto literario, pero también agrega un insumo fundamental: la apuesta por la posibilidad de hablar de una competencia comunicativa literaria; esto es, la asimilación progresiva de conocimientos extraídos de la lectura de las obras mismas, además de habilidades comprensivas y actitudes de un lector frente al texto literario, contribuyendo así a una educación ético-literaria y estética de las capas sociales; esto es una educación que cultiva el aprecio por los usos creativos de la lengua desde la sensibilidad². Según Lomas (2006), esta habilidad se consume, al menos, en cuatro aspectos: (i) el fortalecimiento de hábitos lectores, (ii) la capacidad de fruición ante la lectura comprensiva de los textos, (iii) la habilidad de producir y comprender textos literarios, y (iv) el conocimiento de obras, autores y sus intenciones más sobresalientes.

Desde este último aspecto sobresale de nuevo la influencia de la literatura entendida como medio para la creación de conciencia nacional, que aún guarda funcionalidad y donde el conocimiento de las obras y los autores glorificados por la tradición cultural es fundamental, pues, desde sus orígenes la literatura es una evaluación del hombre, del mundo social y del hombre en el mundo (Bajtín, 1982), tiene un rostro menos estereotipado si se cree que una de sus funciones es luchar contra el olvido, lo cual significa educar para la memoria. Parece complicado, pero si se advierte que la memoria no es algo que está dado de antemano, sino que emerge de las acciones comunicativas en las cuales se originan las interacciones, entonces entendemos que la memoria se crea en cada realización enunciativa, en cada encadenamiento del discurso narrativo, porque “[...] la memoria está inscrita en marcos de referencia colectiva, de los cuales, el principal marco es la lengua”; y, consecuentemente, “[...] cumple una función para la identidad de un grupo social, tanto en el sentido que favorece su integración, como en el sentido que representa la proyección de los intereses vinculados a esta identidad” (Jedlowski, 2000, p. 123). En este mismo orden de ideas es Umberto Eco quien afirma que: “[...] la literatura, al contribuir a formar la lengua, crea identidad y comunidad [...] pensemos en qué habría sido la civilización griega sin Homero, la identidad alemana sin

² Como se sabe, Rosenblatt (2002) apeló a la imagen del iceberg para referirse a la inmersión o proceso descendente mediante el cual describe el funcionamiento del proceso de un lector que pasa por las posturas eferente y estética. La postura estética es la perspectiva sensitiva de la cual emergen los sentimientos e intuiciones que se activan gracias al acto lector.

la traducción de la biblia hecha por Lutero, la lengua rusa sin Pushkin, la civilización india sin sus poemas de fundación” (2002, p. 12).

Así las cosas, desde esta postura, la literatura inaugura espacios para la reconstrucción de relatos del común, de usos cotidianos de la lengua-idioma, donde se saca a la luz lo reprimido, para que no se olvide la herida social y, en consecuencia, para que no se repita, tal como lo sugieren las tesis de filosofía de la historia del filósofo Walter Benjamin, víctima del autoritarismo europeo. De hecho, evocando a este filósofo, es imperioso afirmar que el cuestionamiento por la identidad cultural debe afrontarse sin apoyos encubridores ni disfraces. La lógica del proceso de la represión (*Verdrängung*, término que empleara Freud) y que se entiende como aquella forma peculiar de olvido que tanto nos caracteriza, debe dejarse de lado si hemos de desafiar la temática de la identidad; entonces, la pregunta por ser colombiano (la colombianía), remite a la pregunta por lo que hemos sido a lo largo de la tradición hasta nuestros días, ya que nunca se puede avanzar a partir del olvido, de la inconsciencia. La identidad se asocia con la producción y autoproducción del hombre y su entorno cultural a través del curso histórico. El mismo Benjamin, al proponerse elaborar una reconstrucción teórica de la modernidad que al mismo tiempo diera cabida al ideal de reconciliación entre el ser humano y el mundo objetivo, formula sus *Tesis de la filosofía de la historia*, mínima muestra de una labor encadenada que, según Theodoro Adorno, no ha dejado otra opción que la atracción magnética o el rechazo horrorizado. En su tercera tesis sobre la historia afirma:

El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia. Por cierto, que sólo a la humanidad redimida le cabe por completo en suerte su pasado. Lo cual quiere decir: sólo para la humanidad redimida se ha hecho su pasado citable en cada uno de sus momentos (Benjamin, 1989, p. 178-179).

Si aceptamos esto, entonces debemos recordar lo que hemos sido, para entender lo que somos en cada momento de nuestra historia. Así las cosas, una posible vía para educar construyendo memoria y reconstruyendo identidad es materializar esta función de la literatura, vía selecta para pensar en escenarios para la convivencia social, acudir a un principio del que habla Rodríguez Jares (1999): “[...] vivir los derechos humanos”, lo cual se logra cuando hay conexión entre éstos y los sucesos de la vida real para que, así, las aulas sean zonas de reflexión crítica sobre la realidad socio-cultural y política, tanto de lo local como de lo global. Creemos que allí el texto literario, como específico

texto creativo y cultural, contiene esas claves de la vida real, amalgamadas en arterias de significantes que usan metáforas y metonimias. De suerte que, quien sepa guiar sus lecturas connotativas, estará actuando en beneficio de mejores lectores; pero, también, de concedores y promotores de la memoria colectiva, pues la literatura se nos presenta como un artefacto que reserva datos sobre las bases históricas de nuestras con-vivencias a lo largo de la historia.

En este orden de ideas es útil pensar en la obra de García Márquez, una de las empresas más llamativas de la literatura reciente de Colombia y del ámbito latinoamericano, lo cual sucede, entre otras razones, porque proyecta un amplio velo de misterio estético, al tiempo que una ráfaga de repentinos destellos de rasgos identitarios que no pueden ser entendidos desde un principio de inocencia formal. Y, justamente por esto no es gratuito que nos hermanemos con los personajes o eventos de Macondo, ese pueblo misterioso que es metonimia de nuestra geografía y que, en la actualidad, se use el adjetivo “macondiano” para dar cuenta de aspectos peculiares del acontecer nacional. Sin duda, estamos frente a una obra que tiene una función social y que lucha contra el olvido sobre lo que hemos sido y lo que somos:

La obra de García Márquez contribuye en gran medida a ponernos en guardia contra el olvido, para no barrer con la historia, para recobrarla y darla a conocer, para no hundirse –como los habitantes de Macondo que padecieron la enfermedad del insomnio– en una especie de idiotez sin pasado. Los habitantes de Macondo se salvaron gracias a Melquiades y los lectores pueden hacerlo si se apoyan en la obra del escritor colombiano (Zuluaga, 2007, p. 75).

Así las cosas, desde la cuentística de Gabriel García Márquez hasta *Cien años de soledad*, encontramos una historia sobre los orígenes y el destino del ser colombiano (García Márquez, 2003), descrito a través de valores artísticos, miméticos y expresivos, que se conectan con las vivencias colectivas y emocionales que han vivido, directa o indirectamente, autor y lectores (Piotrowski, 1996). Esta miscelánea de ingredientes o valores permite la gestación de textos culturales que actúan como una pócima contra la amnesia, recreando de forma disimulada los estallidos y contradicciones nacionales, y gestando el compromiso con la palabra para asomar desde allí nuestra naturaleza social. Es por eso por lo que varios intelectuales lo afirman abiertamente. Por ejemplo, el poeta y periodista Federico Díaz-Granados dice de la obra magna de García Márquez:

La epopeya de la familia Buendía, con su carga de mitos y supersticiones, nos devolvía, además, la memoria mutilada. Antes de *Cien años de soledad*, los textos oficiales omitían episodios de nuestra historia como la Masacre de las Bananeras, entre otros. Allí, una vez más, la literatura cumplía el honroso papel de contar los sucesos desde el lado de los vencidos y no de los vencedores, como suele ocurrir en la cotidianidad (2007, p. 1).

De esta manera, instalados dentro del conjunto de problemas actuales en el ámbito de las ciencias del lenguaje donde aparecen aquellos que exaltan los procesos discursivos que circulan en los ambientes sociales y generan magmas de memoria colectiva y, por tanto, efectos identitarios, es posible seguir una vía para que florezca una pesquisa que asuma la relación posible entre un segmento de una empresa literaria, en este caso la primitiva de García Márquez (su cuentística y sus primeras novelas), y el asunto de la identidad social, cuyo pivote posibilitador sea la lectura sistemática de la percepción estética que esta obra ofrece al lector (López y Jurado, 2009), dado que convenimos como viable el hecho de concebir que las prácticas artísticas, gracias a sus estrategias discursivas creativas, reflejan idiosincrasias y patrones culturales peculiares e históricamente determinados.

Pues bien, tomando como apoyo ese tipo de apuestas de inicio, se desea contribuir al desciframiento de algunos de los elementos simbólicos relevantes que fundan la identidad social de Colombia, la cual ha venido sedimentando unas concepciones, unos simbolismos, unos valores y unas prácticas sociales comunes y aún inconscientes para muchos, pero que se pueden rastrear y sacar a la luz como engranajes constitutivos de ciertas disposiciones artísticas como el caso de la literatura canónica nacional, entre otro tipo de códigos culturales, tal como lo hacen notar los variopintos estudios de investigadores sociales, y que, para nuestro rigor deseado, es sustentado por aseveraciones como la del sociólogo británico Anthony Smith (1997), quien afirma que todos los movimientos que ayudan a lograr una identidad, y que él denomina “los nacionalismos”, han estado apoyados en un lenguaje icónico y simbólico presentado y retocado por poetas, músicos, novelistas, historiadores, filólogos, folcloristas e intelectuales del mismo campo. Todo esto, en el marco de un apuro por explicitar rasgos colectivos propios dentro de los cuales se pueda localizar una memoria común, puesto que no hay identidad sin memoria (Jedlowski, 2000; Quijada, 2008), la cual es el fundamento para experimentar una re-apropiación de la desviada Modernidad y de las violencias híbridas, donde se permita un mejor dominio sobre el devenir histórico, caracterizado por un debilitamiento del pasado y el despliegue de tiempos combinados y liberados por las formas de relación con él.

Sólo de esta manera es posible pensar en máquinas narrativas que auguren una memoria activa o activadora del pasado (Richard, 1998), la cual no sólo permita sedimentar una “[...] reorganización del tiempo que libere las narraciones de su sumisión al progreso y posibilite nuevas, inéditas formas de relación con el pasado, o mejor, con los diversos pasados de que estamos hechos”, sino una memoria que nos permita desplegar “[...] los tiempos amarrados por la memoria oficial y nos posibilite hacer estallar el historicismo que sutura el pasado como único depositario de los valores y esencias de la identidad” (Martín Barbero, 2000, pp. 40-41). Dicho de otra forma: que con la literatura, lenguaje icónico y simbólico por excelencia, se instituyan diálogos con la realidad del mundo social, que exorcicen las imposiciones de la *polis*, del Estado-nación, y redireccionen aspectos de la *urbs*, del pueblo, potencia societal y fuerza de dispersión diferencial, por naturaleza³.

A partir de esta última opinión del semiólogo español, tan lacónica como fértil, este esfuerzo investigativo se desarrolló aprovechando ese naciente posibilidad, no mayor a tres décadas, de estudiar la amalgama posible entre nación y narración y que se concentran en los relatos fundacionales de lo nacional (Bhabha, 2010), lo cual, para nuestro caso se promueve con García Márquez (Van der Walde, 1997). A esta empresa algunas tesis de la sociología, la psicología social, el análisis del discurso y algunas reflexiones sobre la didáctica de la lengua y la literatura sirvieron de apoyo teórico básico, dando fuerza centrípeta a una idea para nosotros fundamental: la lengua-idioma, patrimonio del pueblo, manifestada en narrativas periféricas y emergentes, como el caso de la literatura marcadamente costera (que no céntrica o bogotana) es una de las formas primigenias de la identidad de la nación colombiana al tiempo que, a través de sus manifestaciones en ambientes comunicativos, se reflejan las dificultades y cualidades particulares de la personalidad y raíces de sus usuarios (Morant, 2006).

Inmediatamente, y apurando la voluntad de construir algunas herramientas que fueran útiles para el análisis del discurso estético, esto es, recreando un modelo para

³ En efecto, el antropólogo Manuel Delgado Ruiz propone un modelo antropológico sobre las culturas modernas que diferencian entre *urbs* y *polis*. La *urbs* estaría constituida por un dinamismo hecho de fragmentos en contacto, espacios colectivos produciéndose, un constante hacerse como formas urbanas territorializadas, contrario a una autoridad fiscalizadora o *polis*. Una dicotomía equiparable a la determinación griega Dionisio-Apolo. Las experiencias y las sensaciones, al tiempo que las fuerzas que las producen, se contraponen a la organización de una constitución política, un control de poder. En suma, la *urbs* es un *espacio urbano* emocional y vehemente, contrapuesto a una noción de *polis*, *patria* exaltada y controlada por manipulaciones políticas sobre la ciudad a través de operaciones macro-semióticas como la redención del espacio social (1999, p. 30 y ss.).

analizar texturas artísticas de corte predominantemente narrativo, se proyectó concentrar el esfuerzo únicamente en algunas muestras literarias de García Márquez, de aquel autor joven, primigenio, venido de pueblo y de sus cosmovisiones, y esto con eventuales referencias de apoyo en discursos lúdicos como las texturas musicales, dado que, para nuestro caso, la música y la literatura han dialogado de maneras tanto originales como sustanciales en el abanico de lo que, sin más, podríamos llamar “las narrativas de lo nacional”. Un escritor que llegó lentamente a oponerse a las narraciones de los políticos-letrados que fundaron la nación decimonónica, caracterizados por crear representaciones sociales de exclusión cultural sobre las minorías étnicas (indios, negros, mujeres) y que, luego de mezclar las leyes de la política con las leyes de la gramática, tuvieron que reconocerlo ya como nobel. De suerte que en figuras como García Márquez, *verbi gracia*, se confirma la articulación de la construcción de una identidad-otra con ayuda de los procesos culturales desde sus conflictos heredados; cuestión nada excéntrica, por demás, puesto que, como lo anota Ingrid Bolívar “[...] las identidades son siempre procesos históricos y expresiones políticas. Esto es, las identidades emergen como los resultados temporales de la interacción social en condiciones de desigualdad” (2006, p. 30).

Justamente ahí radica el interés y el entusiasmo de tratar con este tipo de textos, a partir de los cuales fue viable desentrañar desde sus tejidos cualidades que forman parte de la lista posible del carácter del pueblo colombiano: concepciones, rasgos conductuales, ideologías, valores, prejuicios, estereotipos históricamente fundados, y similares. De esta suerte, la propuesta depuró tres grandes componentes, a saber:

- a) la profundización del tema de la identidad social desde un enfoque interdisciplinar, partiendo de la relación cuadrangular: memoria-lengua-identidad-literatura;
- b) la elaboración y puesta en marcha de un modelo de análisis para desentrañar elementos discursivos en el tipo de texturas literarias y, finalmente;
- c) la ganancia de un antecedente investigativo que se sitúe como insumo para la controversia del asunto de la re-construcción de la identidad social de una nación, que separe el asunto mismo de su carácter metafísico o psicologista y lo posicione en términos de la dimensión comunicativa literaria como eje constitutivo de la gestación de lo nacional.

2.2. Principales fuentes y revisión de investigaciones precedentes

Tras encuadrar el problema general de la investigación, se avanzó en la identificación y análisis de lo que se ha investigado sobre la obra literaria de García Márquez. Es preciso señalar que dada la importancia de este escritor en el mundo de las letras, durante los últimos 30 años son numerosos los análisis y críticas realizadas a su producción periodística y literaria; no obstante, para nuestro interés se indagó desde el año 2000 hasta el 2014, a fin de lograr establecer una aproximación al estado actual de la investigación sobre la narrativa garcíamarquiana.

A partir del límite temporal fijado, se estableció y destiló como *corpus* veintinueve investigaciones realizadas en Europa, Norte, Centro y Sur América, específicamente en países como España, Argentina, Brasil, México, Estados Unidos y Colombia. El *corpus* incluye trece tesis doctorales, ocho tesis de maestría, seis artículos y dos libros resultados estos de procesos netamente investigativos. El acceso a estos documentos se realizó a través de la consulta en bases de datos digitales⁴. Ahora, en coherencia con el planteamiento del problema de esta investigación, se buscó identificar las obras de García Márquez que han sido más analizadas, los elementos macondianos presentes en la temprana labor de este autor, los rasgos de la identidad colombiana abordados en su narrativa y, si la literatura es reconocida por los investigadores como reflejo de la identidad social. Por consiguiente, las categorías propuestas para la investigación documental fueron: obras de García Márquez, elementos macondianos, rasgos de la identidad social colombiana y, finalmente, literatura e identidad.

Pues bien, tras la lectura del *corpus* fue posible identificar que los estudios realizados sobre la creación de García Márquez perseguían diversos intereses investigativos. Es así como el 4% de las investigaciones rastreadas llevaron a cabo un análisis de los aspectos pragmalingüísticos presentes en los guiones de teatro escritos por este autor. El 32% de los estudios se interesaron por develar los aspectos socio-políticos, familiares y culturales que influyeron en la construcción de la ideología del escritor colombiano y que promovieron el uso del *realismo mágico* y del pensamiento mítico en sus escritos. De otra parte, el 29% de los análisis establecieron las recurrencias temáticas, el uso de la polisemia, la lúdica, el discurso figurativo y la función de la fraseología en las diferentes obras. El 6% de las investigaciones tuvo como objetivo reconocer la

⁴ Tales como Scielo, Dialnet, Redalyc, Tdx, Oatd y Teseo y Repositorios de algunas universidades como la Pontificia Universidad Javeriana (Colombia), la Universidad de Antioquia (Colombia), la Universidad de Salamanca (España) y la Universidad Complutense de Madrid (España), entre otras; y centros de documentación como la Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá, D.C.).

influencia de algunos escritores en la producción garcíamarquiana, tales como Woolf, Sófocles, Faulkner, Hemingway, entre otros. Por su parte, el 14% de los investigadores efectuó estudios comparativos entre los textos de García Márquez y otros autores colombianos (Isaac y Mutis) y extranjeros (Monterroso y Ribeyro), con el fin de realizar un acercamiento a las características de la narrativa colombiana. Tan solo el 4 % se interesó por el impacto cultural y económico que tuvo su obra *Cien Años de Soledad* en Aracataca y en la industria editorial colombiana. Finalmente, el 11 % de las investigaciones buscaron resaltar la influencia o los elementos característicos de la identidad, ora latinoamericana, ora colombiano-caribeña en la obra del Nobel de Literatura. No obstante, algunas de las investigaciones cuyos intereses no eran la identidad abordan someramente esta temática al considerarla de gran importancia y necesaria para comprender esta producción artística, tópico que se ampliará más adelante.

Con respecto al primer interés investigativo de este análisis documental, es preciso mencionar que muchos de los escritos de García Márquez han llamado la atención de los analistas, literatos y de toda la comunidad académica quienes, interesados en diferentes aspectos de las novelas, cuentos, guiones de teatro, prólogos literarios y artículos periodísticos, tratan de develar la ideología, los propósitos del autor y la influencia literaria, cultural y familiar inmersa en cada uno de sus textos. Sin embargo, algunos escritos han sido más estudiados en comparación con otros; es así como el 14% de las investigaciones rastreadas tuvieron el interés de analizar *Cien años de soledad* (publicada en Buenos Aires en 1967) para numerosos críticos la obra maestra del autor.

De acuerdo con Koniecki (2011), *Cien años de soledad* reúne mitos procedentes de diversas tradiciones culturales, así como narra la historia de la humanidad desde su origen hasta su apocalipsis, abordando temas como la soledad y la incapacidad para amar. Figueroa (2007) considera que el escritor recurrió a la metáfora del incesto para mostrar la inviabilidad de un modelo social apoyado en la familia matriarcal ampliada; es decir, donde la unidad doméstica sustituye la dimensión pública y se es incapaz de establecer vínculos por fuera de la propia esfera doméstica, para tal fin el autor trata los problemas de género (Pérez, 2008), clase y raza en una espacio neocolonial. Finalmente, Rey Vásquez (2013) afirma que el éxito del Premio Nobel de Literatura permitió que llegaran editoriales a Colombia a buscar nuevos talentos y se aceleraran acciones para optimizar la infraestructura de Aracataca, con lo cual se impulsó el turismo en este municipio y se acrecentó el capital cultural de sus habitantes.

Asimismo, otro foco de investigación ha sido *El general en su laberinto* (1989), obra que despertó el interés en el 6% de las investigaciones rastreadas y, tras su análisis, los autores reconocieron que aquí García Márquez hace una reinterpretación de Bolívar desde su carácter humano y caribeño, aquel que lo llevaba a buscar un nacionalismo integrador. Para tal fin, realizó una crítica al proceso de Modernidad proveniente del centro de Colombia y a las élites del país. Por último, en contraposición propuso una forma de Modernidad propia del caribe (Angulo, 2006).

De otra parte, Gordillo (2011) y Marín Osorio (2003) se interesaron por analizar *Del amor y otros demonios* (1994), y reconocieron que la novela gira entorno a contenidos sociales, históricos y mentalidades propias de la época, específicamente en lo relacionado con lo divino y lo demoniaco. De igual modo, los personajes dan cuenta de la problemática relacionada con la construcción de una identidad nacional y la conflictiva construcción de la Modernidad colombiana, donde regían elites mestizas hegemónicas e intolerantes, las cuales continuaban con la empresa colonizadora de los españoles y ejercían un dominio sobre las estructuras mentales de la sociedad. Igualmente, en la novela se presenta el conflicto étnico de una cultura negra subyugada y desconocida cuya identidad debió ser ocultada para vivir en medio de un mundo intolerante y prejuicioso. Además, la novela es una crítica al discurso del historiador tradicional y al de la novela histórica que, en su afán de construir periodos mediante fechas precisas, olvidan la reflexión y la crítica a las realidades de la época. Por último, los investigadores reconocen la influencia de la familia –y su procedencia Guajira– en la obra del Nobel de Literatura, en cuanto este es un escenario donde el mestizaje, la brujería, el misticismo y el contrabando eran parte de la cotidianidad.

Con una menor recurrencia en las investigaciones rastreadas, aparecen otras novelas como *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *El amor en los tiempos del cólera* (1985), *El otoño del patriarca* (1975), y *Crónica de una muerte anunciada* (1981), entre otras. Así, en *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) reconocida por el mismo García Márquez como su mejor novela, el escritor abandonó las prácticas culturales de la literatura tradicional por medio de la denuncia de las injusticias cometidas en Colombia y representó la violencia como reflejo de las dificultades de la sociedad rescatando, a su vez, la cultura regional mediante la expresión de los valores de la costa caribe y superando el localismo de la literatura costumbrista, al transportarla del interior del país a la costa colombiana. De suyo, la novela aborda los dramas políticos y sociales de opresión y de rebeldía de la cultura bélica colombiana (vivida con su abuelo, y luego, con él mismo cuando se encontró sin trabajo en el exterior) y los reproduce en un relato donde la existencia y la vida son cuestión de fe (Mora Bustos, 2007). Por su parte,

Monroy (2006) analiza que *El amor en los tiempos del cólera* (1985) retoma los rasgos del realismo clásico en contra de la escritura realista mágica y lucha por imponer las perspectivas pre-moderna y moderna. Además, es la superación romántica de la crisis de la modernidad europea y la imposibilidad de consolidar un pensamiento moderno.

En cuanto al *El otoño del patriarca* (1975), Salaman concluye que representa la identidad del loco, en este caso el patriarca, quien, francamente anquilosado, ha perdido la ética y la moral. Esta novela es una crítica a los dictadores de América Latina y a aquellos que les colaboran, siendo cómplices y ayudándolos a establecer su identidad (locura) mediante la aceptación de sus actos puesto que, como el patriarca, todo dictador a pesar de su soledad “[...] necesita a otros para ser el loco que es” (2005, p.179). todo esto, mientras *Crónica de una muerte anunciada* (1981) utiliza el género detectivesco para reflejar la actual situación socio-política de Latino América, y realiza una crítica a la supuesta objetividad narrativa clásico-realista y a la narrativa periodística (Fernández, 2001).

Bien, esto en relación con las novelas. Ahora, sobre los cuentos escritos por el Nobel de Literatura, Martínez (2006) identifica que en *Doce cuentos peregrinos* (1992) se unen la religión con la superstición y sobresalen las creencias más íntimas del autor. El tema central de esta publicación es el viaje; de hecho, es la única obra en la que se sale del caribe para tener como espacio Europa, un lugar negativo donde los personajes encuentran la incomprensión, la soledad y la muerte esta última interpretada como la soledad absoluta. Refiriéndose a *Los funerales de la Mamá Grande* (1962) se resaltan el poder y el gamonalismo, que caracteriza a las sociedades premodernas sometidas por el poder de un gobierno central que está representado en los terratenientes, comerciantes y sacerdotes, quienes se encargan de hegemonizar el poder y los excesos que resulten de este propósito. En esta obra, la mirada se enfoca en la intimidad del mundo popular y del poder espiritual, económico y feudal, en síntesis la *Mamá Grande* es una alegoría de la nación colombiana (Henoa, 2009).

Finalmente en *Ojos de perro azul* (escritos y publicados entre 1947 y 1955, y que sale como libro en 1974), García Márquez alude a la alteridad, a la muerte, al miedo de perder al doble físico, con lo cual se representa la ambigüedad de la condición humana que quiere identificarse con sus semejantes para salir de su soledad y hallar su imagen en los demás. Sin embargo, no puede abrirse al otro y por eso está condenado a la soledad, siendo la muerte la salida a su insoportable realidad (Morin, 2008). De hecho, el poeta y periodista colombiano Cobo Borda, afirma contundentemente que *Ojos de perro azul*, son “[...] cuentos claustrofóbicos, de pesadillas, por cierto, literarios y

kafkianos” (1995, p. 229). En estos primeros relatos, el tema de la muerte, la muerte de un niño, cobra su dimensión más evidente. Por caso, el cuento *La tercera resignación*, escrito cuando el autor tenía escasos 18 años de edad, no es más que la descripción de la desazón causada por una larga agonía. Este niño del relato, de apenas siete años, no es más que la sensación pura de un cadáver en un ataúd. La casa, pues, como un pequeño espacio, limitado, individualizado, bordeado.

Asimismo, en la investigación *La eficacia del discurso figurativo. La parábola de García Márquez en un libro de ciencia*, se establece que el escritor utiliza tres elementos definitorios: las isotopías referidas al mundo cotidiano, las correspondientes al mundo problémico y la apertura al lector (Muñoz Dagna, 2007). Los valores pasionales, sensibles y estéticos se articulan por medio de la palabra figurativa en un discurso parabólico que da valor y jerarquía al texto que sigue; de esta suerte, se realiza un paralelo entre el mundo del científico y el mundo del escritor, con lo cual se abre la posibilidad a la convergencia entre el lenguaje de las ciencias y el propiamente literario. Finalmente, un guion de teatro es analizado por Vallejo (2011), quien a partir de la teoría de la cortesía y el análisis conversacional estudia el reproche y el silencio empleado por Graciela y su marido en *Diatriba de amor contra un hombre sentado: monólogo en un acto* (1987), como único medio y recurso de interacción.

Es de notar cómo algunas de las investigaciones coincidieron en realizar el análisis de la producción de García Márquez a partir de la lectura de varios de sus escritos, ya que consideraron que para dar profundidad al estudio e identificar las tres etapas de la escritura en las cuales varía el discurso del novelista se requería analizar más de una obra. Este es el caso de las investigaciones de Paz (2008), Borrero (2010), Díaz, Zuluaga y Ciro (2009), Camacho (2006), Esparza (2009), González Robayna (2009), Perdomo (2002), Patiño (2000), Rueda (2005), Laverde (2006) y Orozco (2001). Todos los investigadores concluyeron que se identificaban diferencias en los textos según la época de producción de los mismos y, para ilustrar lo dicho, algunos estudiosos opinan que el realismo mágico se diluye en las creaciones posteriores al reconocimiento como Premio Nobel de Literatura (1982). A lo anterior se añade, la identificación e influencia de algunos temas recurrentes en la producción garciamarquezca, como la violencia, las artes adivinatorias, la lectura e interpretación de la naturaleza, la necesidad de conocer el futuro y la fascinación por el poder, para lo cual el autor tuvo que realizar una reflexión y crítica sobre los aspectos sociales de la nación.

Otras obras abordadas en los estudios mencionados son *La hojarasca* (1955), *La mala hora* (1962), *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela*

desalmada (1972), *Nabo el negro que hizo esperar a los ángeles* (1972), *Relato de un naufrago* (1970), *Cuando era feliz e indocumentado* (1973), entre otros. Los investigadores concuerdan en afirmar que es en *La hojarasca* donde se explora la conciencia del patriarcado liberal colombiano de principios del siglo XX y se concibe la historia en términos de fatalidad, negando el proyecto de modernización de la sociedad colombiana (Laverde Ospina, 2006). Una modernización problemática, puesto que viene con un “[...] tropel de advenedizos que constituyen *La hojarasca* una confusa oleada humana en pos de una riqueza fácil” (Cobo, 1995, p. 228), lo que permite salir de los bordes ínfimos del niño de “La tercera resignación” para ver con el niño de once años de *La hojarasca*, cómo se reedifica la casa, la construcción de otra atmósfera llamada Macondo.

De esta suerte, gracias a las investigaciones rastreadas, en la narrativa de García Márquez es posible identificar la continuidad de temas y motivos; es decir, si bien en cada obra se presentan nuevos elementos, también es cierto que se retoman otros ya bosquejados en su cuentística y novelística primigenias (Patiño, 2000). Cómo no afirmar con certeza, entonces, que *La hojarasca*, *La mala hora*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *Los funerales de la Mamá Grande* preparan al escritor para construir su obra maestra *Cien años de soledad* (Esparza, 2009). Lo anterior explica la recurrencia del uso de elementos macondianos en la obra temprana del escritor de Aracataca, quien tuvo el interés por abolir la frontera entre lo real y lo sobrenatural, pues en Macondo no existe esta frontera; por el contrario, lo sobrenatural origina lo fabuloso (Koniecki, 2011). Así, pues, se asiste a la construcción literaria de “una cultura que funde en el mismo crisol la magia y la realidad, originando el llamado realismo mágico” (Camacho, 2006, p. 36), con lo cual se sorprende y se configura la realidad a partir de lo real y lo irreal. A causa de esto, se refleja un mundo coherente que está en contraposición a la “literatura fantástica” (González, 2009).

En esta misma línea de lectura profunda sobre el corpus rastreado, es Henao (2009) quien ve en Macondo la alusión a un microcosmos que simboliza a Colombia, América Latina y a la humanidad, de ahí que tenga una gran carga simbólica que posibilita al extranjero conocer a un pueblo y a una nación, mediante sus temas atemporales y el mágico folklore del Caribe (Esparza, 2009), expresado semióticamente bajo imperativos retóricos como la hipérbole y el fino humor. En otras palabras, Macondo fue creado para tratar de comprender la realidad de un país donde la línea divisoria entre verdad y mentira es ininteligible, haciendo que la ficción y la realidad sean difíciles de identificar (Osorio Camelo, 2007).

Acercándonos a nuestro asunto prioritario, se evidencia que para algunos autores como Paz (2008), la heterogénea identidad colombiana fue representada por García Márquez en la construcción del mundo extravagante de Macondo, para lo cual tuvo que realizar un análisis del poder, la historia y las ideologías políticas presentes en la forma de vida de una nación. De esta suerte, es como el escritor costeño logra crear vínculos entre un universo aparentemente autónomo y mágico (Macondo) y la realidad social e histórica que vive Colombia y que, según esta investigadora, se hace con el ideal de desdibujarla y alejarse de aquel contexto que le tocó vivir. Así pues, García Márquez tuvo la gran tarea de hacer creíble una realidad desaforada (Martínez López, 2006), para lo cual acudió a mezclar lo real con lo maravilloso y lo ficticio en la mayoría de sus creaciones. Esto también lo delinea Borrero (2010), para terminar afirmando que esta mixtura fue la forma como el escritor representó a un país donde suceden cosas extrañas; tanto, que la concepción de lo real se manifiesta no como transparente, sino siempre de manera confusa. De esta suerte, nacido en un país donde todo es posible, García Márquez apuesta en sus escritos por ilustrar los rasgos y situaciones características de la identidad y realidad colombianas, algunos de forma explícita y otros como reflejo de su idiosincrasia. Así es como el análisis del discurso caribeño utilizado por este autor en varios de sus cuentos y novelas permite, siguiendo las ideas de Perdomo (2002), demostrar la discordancia entre la zona caribe y la zona andina de Colombia, con lo que se facilita entender el alma caribeña a partir del bosquejo que realiza el autor de la misma.

De hecho, en el estudio titulado *La cultura del caribe en la narrativa de García Márquez* (2002) Perdomo expresa cómo los rasgos de la región caribe colombiana dispersos en otras obras garciamarquezcas se concentran en *El otoño del patriarca* (1975) y en *Del amor y otros demonios* (1994), al hacer alusión a la geografía caribeña, al escepticismo identitario de esta zona, a la jerga del caribe y a la música como un elemento de mestizaje. En sus escritos, García Márquez presenta algunos rasgos de una región fragmentada, plurilingüe y de carácter mágico, enriquecida por la piratería sueca, holandesa e inglesa, además, por la cultura africana, puesto que “[...] muchas de las características que el novelista colombiano propone como lo “caribeño” se acercan de modo sospechoso a los criterios de la negritud y a la cosmovisión tradicional africana” (*ibíd.* p. 264); es decir, la cultura caribe está cargada de interculturalidad, gracias a los grupos sociales que la ocupan y que influyen en las formas particulares de vivir, de pensar y de concebir la realidad social.

Asimismo, para Pascual de Pessione (2010), la identidad latinoamericana se ve reflejada en *El general en su laberinto* (1989), donde se humaniza y desmitifica a

Simón Bolívar y se da origen a una reflexión que suscita pensar en el establecimiento de la identidad desde lo colectivo, mediante la construcción de un nacionalismo integrador y de una América única, ideal y unida. El escritor de Aracataca muestra a Bolívar como aquel que simbolizaba las ideas humanistas, era una figura emblemática para sus opositores y el único capaz de hacer realidad el proyecto de construcción de una sola nación “[...] Bolívar es caribeño, se comporta y ve el mundo como lo hace la gente del trópico, es honesto, habla de frente, es generoso, un filántropo y un humanista, por esto es el quien verdaderamente comprende las ideas de la ilustración, el único que sabía ponerlas en práctica” (Rueda, 2005, p. 36). Finalmente, la imagen de Bolívar como hombre del Caribe que el autor quiso acentuar durante las líneas de esta obra, se completa con la alusión al uso de la hamaca.

En esta misma línea, Orozco Herrera (2001) reconoció la identidad colombiana en las opulentas líneas de García Márquez y estableció los elementos que la constituyen a la luz del sujeto afro-caribe y el proceso de hibridación cultural en Colombia. Dado el anterior propósito, el autor reconoce que la historia colombiana negó las minorías étnicas convirtiéndolas en huérfanas sociales, a causa de ello olvidó que “[...] el negro está presente en la historia de la formación de la identidad nacional, desde el espacio de la Colonia hasta el advenimiento de la modernidad en Colombia” (2001, p. 2). En *Del amor y otros demonios* (1994) García Márquez pretende dar cuenta de los múltiples discursos sociales, políticos y culturales existentes en Colombia y que por su complejidad entran en un conflicto, que a su vez será el pilar de la identidad nacional enmarcada en las divergencias entre el sujeto afro-caribe y los blancos/mestizos. No obstante, el sujeto afro-caribe durante el periodo de la esclavitud tuvo que asumir una doble conciencia para mediar sus relaciones con los blancos, lo que conllevó la fragmentación del afro y su identidad. Es por ello que el autor expuso cuestionamientos a los valores identitarios de los colombianos, definiéndolos como vacíos, carentes de sentido, excluyentes, racistas y proclamadores de una igualdad imaginada e inexistente. Todo esto, mientras para Gordillo (2011), García Márquez hizo una alusión a la metamorfosis al exponer que para lograr la integración es necesaria la mezcla entre los patrones sociales establecidos y la transculturalización. En consecuencia, los grupos sociales pierden su identidad primitiva y se empiezan a reconocer como sujetos de una identidad híbrida que celebra la diversidad.

Las creencias provenientes del elemento aborígen, el africano y su relación con el europeo constituyen las creencias populares colombianas (Camacho Delgado, 2006), muy bien representadas en novelas como *Cien años de soledad* y *Del amor y otros demonios*, por mencionar solo algunas. Dichas creencias han constituido la identidad

colombiana alrededor de tres rasgos, a saber: la magia, la superstición y la hechicería; estos atributos son considerados verídicos, fiables y constituyentes de la realidad de los sujetos colombianos. Del mismo modo, el destino y sus dictámenes cobran gran protagonismo. Con todo, los colombianos conciben de una manera particular la vida y la muerte, así como guían su proceder a partir de la idea de una fuerza sobrenatural que maneja su existencia (Borrero, 2010; Koniecki, 2011).

Igualmente, Marín (2003) afirma que García Márquez caracteriza la sociedad colombiana como cerrada, rígida, conservadora y estructurada desde los preceptos de una iglesia católica intolerante y limitante, que pretende controlar las esferas políticas, sociales y culturales. Con esto, lo que se ha promovido es una visión monológica del mundo en los diferentes grupos sociales que, a su vez, establecen relaciones en tensión constante. De la misma forma, el pueblo colombiano está influido por las heridas de la violencia, concebida como un rasgo de la identidad nacional y que convierte a los sujetos en seres temerosos y desconfiados, quienes asumen la historia del despojo y la opresión como parte de su cultura (Rueda, 2005). A la par de estas deducciones, el autor no olvida resaltar la costa colombiana como un espacio excepcional y exótico, que se expresa a través de lo chispeante de su cotidianidad, como también de los excesos, la incertidumbre, el desconcierto, la magia, la poliginia, la sensualidad, el comunitarismo y el honor, entre otras características. Presenta la cultura que surge en una época en la cual se erige la música vallenata como un género regional, a fin de exaltar los rasgos de una identidad e idiosincrasia que definía al campesino costeño como un sujeto pacífico y apegado a las tradiciones (Figuroa, 2007). En consecuencia, en la narrativa gaciamarquiana se retoma el regionalismo para certificar los valores de la cultura caribe, que se sentía marginada y dominada por el centralismo proveniente de Bogotá, desde donde se instauraban los lineamientos económicos, políticos y culturales para todo el territorio colombiano (Mora, 2007).

Otro rasgo que aborda el escritor de Aracataca es el papel de la mujer y el hombre en la sociedad colombiana, presentando una sociedad matriarcal al interior de las casas, donde es la madre quien ordena y tiene toda la autoridad, pero es sometida a sus padres y maridos por lo que es sumisa y dominada; no obstante, tiene una autoridad ilimitada sobre sus hijos. Aún es más, no tiene libertad sexual como los hombres, que fuera de sus hogares y al margen de los temas del hogar son quienes ejercen el mando social (Pérez, 2008). En otras palabras, la mujer se configura como la cabeza de la familia pero adolece de un reconocimiento público de su rol, mientras el género masculino, en palabras de Figuroa (2007), se caracteriza por unos rasgos que circundan en el patetismo. En consecuencia, los hombres se presentan como desarraigados, inestables,

con relaciones problemáticas con el mundo material y necesitados de mostrar su identidad mediante el despilfarro sexual y económico.

La escritura de García Márquez escudriña los orígenes y rasgos de la identidad colombiana por medio del análisis de un proceso modernizador históricamente frustrado, con lo cual se explica por qué la Modernidad se ha convertido en un proyecto incompleto en Colombia. Todo lo anterior, ha tenido incidencia en la definición de una identidad colombiana marcada por la negativa de los sectores sociales, especialmente las élites, a establecer un auténtico diálogo multicultural y multiétnico. Es en este momento donde aparece la literatura como una voz de resistencia que, a través de una mirada crítica de la situación social, política y económica, busca construir la identidad de un pueblo (Marín Osorio, 2003).

En suma, la obra garcíamarquiana se ha establecido como un icono nacional en un país que ha cambiado la noción de su identidad desde la zona central hasta la caribe (Figueroa, 2007). Con lo anterior, se establece el poder que reviste al escrito en función de la sociedad y el papel transformador que cumple la literatura como producción cultural, ya que en los relatos literarios se establecen ideologías y/o visiones del mundo que responden a ciertas problemáticas de un grupo social; por lo tanto, las situaciones problema abordadas en la creación literaria “[...] tienen como pretextos la realidad para reconocerlas, describirlas, interpretarlas en aras de mejorar las relaciones entre los hombres y las relaciones de los hombres con el mundo” (Mora Bustos, 2007, p. 2). De ahí que la escritura de García Márquez refleje la realidad histórica de un país y sea la respuesta al olvido, las injusticias y la ineficacia de algunas políticas centralistas:

García Márquez ha asumido la historia colombiana y sus estirpes como un compromiso irrenunciable más allá de las políticas pasajeras, para adentrarse en los sumideros de la conciencia nacional. Su literatura ha sido puesta una vez más al servicio del hombre, dando una prueba certera de que su genio literario, lejos de agotarse, tiene motivos más que suficientes para seguir adelante con paso firme, telegrafando desde su Macondo inexpugnable, la palabra a palabra, el mundo estremecedor que le ha tocado vivir (Camacho, 2006, p. 50).

A partir de lo anterior, se comprende que el autor de *Cien años de Soledad* reconoce la responsabilidad social que moviliza su labor, tendiente a mejorar la sociedad a partir de la denuncia de los gobiernos y el relato de los fracasos de los pueblos por causa de los ambiciosos. De la misma manera, es la palabra escrita el reflejo del ser histórico situado, del cual desea rescatar su identidad y lugar en el mundo, todo esto a través de

la toma de una posición frente a la realidad. Por ejemplo, García Márquez por medio de un lenguaje escueto que permite el fácil acceso a su creación, presenta la vida de los colombianos lastimada por la violencia, las diferencias sociales, la estigmatización, la injusticia y el racismo, entre otros problemas (Mora Bustos, 2007). Con todo, el escritor logra su efecto perlocucionario, el cual consiste en conmover al lector y llevarlo al desconcierto, la duda, la ira y la tristeza, para dar paso a la reflexión y a la crítica (Osorio Camelo, 2007).

No obstante, el ingenio del escritor colombiano no se limita y no refleja la complejidad de la situación colombiana y latinoamericana a través de fechas y datos, sino por el contrario utiliza la lúdica y el humor para representar los problemas sociales y políticos, puesto que “[...] el humor es una fuerza subversiva y catártica que libera al hombre de lo que le oprime y aterroriza” (González, 2009, p. 13). Por esto, el autor usa la broma escatológica y la crítica satírica para hacer consciente al lector de la complejidad de la vida en su país y motivar la búsqueda de una identidad nacional. García Márquez proyecta, así, en su literatura, una crítica que promueve una reflexión en torno a la situación del hombre en la sociedad, de la región caribe en Colombia y de Latinoamérica en el mundo, señalando las características de estos pueblos que, siendo hibridez pura, buscan el origen de su cultura y pretenden establecer su identidad.

Finalmente, para nadie es un secreto que son excesivas las reseñas escuetas y los artículos auto-referenciados compilados sobre García Márquez y su obra que promueven las conversaciones o entrevistas que varios intelectuales tuvieron con García Márquez⁵. Sin embargo, con excepción de la colosal investigación adelantada por el profesor francés Jacques Gilard, “el occitano triste”, quien, entre 1975 y 1982 avanza su trabajo dedicado al García Márquez periodista y primitivo escritor, no se conoce un mapa tan completo para saber y comprender los orígenes de sus expresiones artísticas y su relación implícita con la historia, la cultura popular y la retórica colombiana, completando ese trabajo con las correctas traducciones al francés de siete libros de García Márquez. Eso precisamente lo llevó, por ejemplo, a afirmar que en el cuento *Los funerales de la Mamá Grande*, estaba toda su literatura (Gilard, 1988). De hecho, gracias a esa labor del profesor Gilard, quien pudo acceder al archivo de la época del Grupo de Barranquilla en cuya cabeza estuvo el catalán Ramón Vinyes (1940-1950) muchos de los textos de los primeros años de García Márquez están actualmente en manos de toda la masa de lectores interesados en su obra.

⁵ V.gr. conversaciones con Eduardo Angulo Flores (1992), con María Luisa Gómez (1992), con Rosario Agudelo, etc.

3. Interés del tema

Tras el estudio documental y la aproximación al estado actual de la investigación sobre la obra del escritor Gabriel García Márquez en los últimos catorce años, se logró identificar que el autor colombiano ha despertado el interés investigativo de muchos literatos y analistas del discurso, quienes han intentado interpretar su obra desde el reconocimiento de su ideología, su contexto sociocultural e, incluso, congénito, además de las posibles influencias literarias adquiridas en sus desplazamientos por Bogotá, Barranquilla, Barcelona, Caracas, Roma, Bangkok, Estados Unidos, Ámsterdam, París, etc., la comparación con otros escritores destacados de Latinoamérica y la incidencia de la cultura colombiana en la construcción de su percepción de lo real y lo fantástico reflejados en sus relatos.

Con respecto al primer interés de este análisis, se identificó que *Cien años de soledad* es la novela más estudiada de toda la producción garcíamarquiana; no obstante, otros escritos producidos y publicados después de esta obra magna, también han motivado la labor investigativa, tal es el caso de *El general en su laberinto* y *Del amor y otros demonios*. Por su parte, textos como *El coronel no tiene quien le escriba*, *Los funerales de la Mamá Grande*, *Ojos de perro azul*, *La hojarasca* y *La mala hora*, si bien son mencionados en algunas investigaciones no son el objeto de estudio de las mismas. Sobre estos textos es posible hallar algunos artículos de opinión, pero ninguno sugiere un estudio riguroso de corte investigativo; por lo tanto, es un campo que, a pesar de la abundancia de trabajos sobre el escritor colombiano, no ha sido generosamente explorado. A esto se añade que para muchos estudiosos, las obras mencionadas son parte del proceso de creación del mundo ficcional de García Márquez, que posteriormente se desarrollará en *Cien años de Soledad*. En últimas, estos primeros escritos, pese ser autónomos, se enlazarán y darán los primeros indicios de lo será Macondo y sus habitantes (Henaó, 2009). De suerte que enlazar las categorías de identidad social y la primitiva cuentística y novelística es una tarea que está en deuda, por lo que este argumento imprime un carácter de innovación a la presente investigación, ya que los mencionados textos, aquí llamado escuetamente producción primitiva o primigenia, son el objeto de análisis de la misma.

A propósito de las obras del escritor oriundo de Aracataca, desde sus primeras producciones se realiza una descripción de lo que para él constituye la identidad del hombre del Caribe, identificándolo como el crisol donde se actualizan las mezclas raciales, ávidas de un carácter espontáneo, humano, sensual y noble; en contraposición,

el hombre del interior es ambicioso del poder, mezquino y positivista (Angulo Noguera, 2006). No obstante, a unos y otros el fantasma de la soledad los atemoriza y requieren de la presencia del otro para reconocerse mutuamente. La figura de la mujer en la sociedad colombiana es la de un ser sumiso y obediente a los preceptos que impongan la religión, la sociedad y la familia. En sus hogares reina el matriarcado, pero en la esfera pública no existe; por lo tanto, no tiene una completa libertad. A su vez, el poder es ejercido por el hombre, quien tiene todos los derechos y está en una constante lucha por demostrar su valor mediante el despilfarro económico y sexual. A pesar de las evidentes diferencias, unos y otros son supersticiosos, creen en la magia, la hechicería, el destino, interpretan la naturaleza y cumplen con sus ritos, a tal punto que para toda situación tienen una explicación sobrenatural y/o mágica. Sin embargo, este perfil humano puede ser coherentemente ensamblado a propósito de una reflexión que permita ver cómo se va construyendo en la empresa del escritor y cómo esto aporta a la reflexión del sujeto colombiano y su identidad social.

De esta suerte, ha de considerarse la producción garciamarquiana como una apuesta estética a las particulares y desiguales situaciones sociales, políticas y económicas de un pueblo-nación quien, desdibujado, impotente y negado, ha sido oprimido por un poder que está en manos de unas élites que reproducen las formas de pensar europeas. La mencionada situación ocurre entre mestizajes fisiológicos (lo aborígen, lo africano y lo europeo) y mixturas racionales y fantásticas, haciendo borrosos los límites de lo sobrenatural, lo fantástico y lo real e instalando una modernización proveniente del centro del país, que no tuvo en cuenta las particularidades de las sociedades premodernas del caribe, lo que contribuyó a que dicho proyecto fallara y continuaran las sociedades ligadas a formas de vida arcaicas.

Es así como los antecedentes permiten otear cómo la producción del escritor colombiano ha sido poco analizada de manera rigurosa en relación con *Cien años de soledad*, *Del amor y otros demonios* e incluso *El general en su laberinto*. Pero, en este mismo orden de ideas, se constata cómo en los primeros escritos se hace alusión a algunos elementos macondianos, siendo el punto de partida de la construcción de un mundo ficcional que se desplegará en *Cien años de soledad*, por lo que nuestro interés está en esos orígenes-pivote que dan las bases para ese despliegue en 1967, permitiendo ayudar a una visión más completa a nivel investigativo a propósito de la extensa obra de García Márquez.

En todo caso, nuestro interés y nuestras acciones estarán amparadas por la noción que se tiene sobre la cooperación literaria del autor y el uso social que da la literatura,

en cuanto la utiliza para denunciar y promover una crítica a la realidad de un país e identificar los orígenes de una cultura multicultural que históricamente ha agravado a distintos grupos sociales y ha asumido a la violencia como rasgo de su identidad. En este sentido, la literatura se convierte en el camino para promover la reflexión en torno a la construcción de una identidad nacional y comprender las particularidades culturales y humanas. No obstante, las investigaciones dirigidas a distinguir en la obra de García Márquez los elementos que constituyen la cultura colombiana, se han enfocado en analizar únicamente la cultura caribe y afro descendiente, olvidando a los otros grupos sociales presentes en Colombia, de ahí surge la necesidad de realizar una investigación que se enmarque en la identificación del vínculo existente entre la obra del Nobel de Literatura y la identidad social colombiana.

Este panorama investigativo trazado permite dar alta relevancia a nuestro estudio, en cuanto aporta a la comprensión de otros *plus* de sentido que contiene la empresa garcíamarquiiana, y que permite una mirada que traspase los discursos regionalistas, permitiendo decantar elementos reflexivos en zona artística, la narrativa iniciática de la obra de García Márquez, menos explorada en relación con su obra madura que se marca con *Cien años de soledad*.

Por otra parte, y siguiendo también caminos teóricos esbozados, por ejemplo, en la Asociación de colombianistas⁶, en el grupo del Centro Nacional de Memoria Histórica⁷ o por gran número de investigadores como el del grupo de la Universidad de Los Andes, gobernado por von der Walde (1992), Bolívar, Ferro y Dávila (2002), pero también las posturas teóricas de Martín-Barbero (2000, 2002), Melman (2002), Melo (1989, 2006), Uribe Celis (1992), Hobsbawn (1994, 2009), Pecault (2003); interés que se extiende a otros investigadores instalados en varios países como el caso de México (Monsiváis, 2002), Brasil (Ortiz, 2002), Argentina (Sarlo, 2002) o Venezuela (Alarcón, 2001; Eric, 2009), etc., encontramos que uno de los puntos comunes es la comprensión del Estado como un espacio vital que permite el intercambio de texturas, de materia simbólica, y donde la identidad es la que fundamenta a la nación o, por lo menos, la idea imaginaria de ella, si recordamos al estudioso del nacionalismo Benedict Anderson (1991).

⁶ Con más de 200 académicos que estudian Colombia y su identidad desde el área de humanidades y que publica la *Revista de Estudios Colombianos* semestralmente.

⁷ Corporación pública, que reúne y recupera material documental relativo a las violaciones, con la misión de contribuir a la realización de la reparación integral y el derecho a la verdad del que son titulares las víctimas y la sociedad.

De hecho, existen estudios muy significativos que asocian la formación de la nación colombiana con los mecanismos literarios de ciertas obras, centrándose, en primera medida en *María* (1867), del escritor Jorge Isaac, quien vivió durante la consolidación de la República de Colombia, y que registró las contradicciones sociales de nación desde la vida rural del Valle de Cauca. Por su parte, Doris Sommer (2004) o González Stephan (2002) demuestran cómo este tipo de relatos nacionales esbozaron representaciones sociales de una nación presa de la melancolía, unida a la dificultad de dominar los impedimentos ideológicos en relación con la exclusión social (con evidentes raíces hispano-católicas), mostrando así una nación confusa desde sus comienzos entre terratenientes y cautivos.

Así, los pobladores de la nación no tienen ninguna identidad transitoria, sino más bien se identifican con unos elementos culturales concretos e históricamente determinados, lo cual implica aceptar que esos elementos culturales compartidos que supuestamente definen las identidades colectivas deben buscarse en experiencias históricas, en creencias y prácticas discursivas que esa misma experiencia ha generado. Todo esto permite decantar una idea de identidad social como un *constructo*, esto es, como resultado de procesos relacionales que se cristalizan en texturas, y que allí representan y/o simbolizan metafórico-metonímicamente rasgos culturales que se han venido tejiendo históricamente y que han movilizad todas las voluntades de un carácter nacional particular y auténticamente fundado.

A partir de esta apuesta, es el profesor francés Daniel Pécaut (2003), conocido por ayudar a comprender la compleja y dinámica realidad colombiana, quien se refiere a la complicación del pueblo colombiano para consolidar “un relato histórico anudador” que contrarreste aquel discurso excluyente y racista que ha permeado la consciencia del país a través del discurrir de los políticos-letrados desde el siglo XIX –como lo revelaran en su momento importantes estudios (Martín-Barbero, 2002 y Rojas, 2001)–, permitiendo que Colombia carezca de una memoria común y unificadora.

Ahora, uno de los factores que dificultan su visibilización y socialización, gracias a la persistencia del discursos letrado que ha jadeado desde otrora, es la explicitación de aquello Pécaut llama “vulgata histórica” o una historia narrada e irradiada directamente al pueblo, y que resalta episodios adversos de nuestra tradición histórica hilándolos a contextos relevantes y haciéndolos palmarios a través de estrategias discursivas, como la presencia de la identidad de autores de los crímenes, o estratagemas como la ausencia de conciliación étnica de los actantes, pero también con tácticas como la descripción de la emocionalidad presente en las víctimas, la cualificación de lo popular y de sus gentes,

la determinación de los procesos de “blanqueamiento”, de silenciamientos, aislamientos, fragmentaciones, etc. Ahora, y he aquí lo que nos interesa, esto es justamente lo que aparece en los textos artísticos.

En esa medida, la investigación expone un para qué preciso con un producto delimitado: se trata de avanzar un esfuerzo que saque a la luz, desde ese discurso-otro, el creativo, algunos aspectos de nuestra identidad o carácter como pueblo y que se caracteriza por *enunciar* desde la voz del pueblo o sus contradicciones, y así dar cuenta de lo que nos interesa relieves: el carácter nacional fundado y alimentado por más de doscientos años; pues, finalmente, como dice Smith:

[...] el lenguaje y los símbolos del nacionalismo sirvieron [en Europa] para que los artistas buscaran posibilidades de expresión en motivos, géneros y formas diferentes de las tradicionales y clásicas en los poemas sinfónicos, la ópera histórica, las danzas étnicas, las novelas históricas, los paisajes locales, las baladas, los poemas dramáticos, los dramas corales y obras similares (1997, p. 84).

La ausencia de un espacio simbólico que reconozca las diferencias y promueva las solidaridades es la que origina, desde los inicios de la Colombia emancipada, el vital desanudamiento comunicativo que padecemos. Y para nadie es un secreto la queja constante de la falta de perlocución en nuestros escenarios de interacción social. Queda, entonces, el habla vacía, el hablar por hablar y del cual dice el psicoanalista Levy:

La ciudadanía ya no logra fundarse sobre la libre conciencia ni sobre su corolario de libre expresión. Decir que el otro es el garante o el eje de este impedimento es el resultado de una denegación que el discurso político ha sido incapaz de suprimir a través de la constitución de vínculos entre los ciudadanos, suficientes para que, cada quien a su modo, pueda hallarse enfrentado a la historia que se está construyendo. Lo único que aún logra abrirse a la vía de una dimensión transindividual es una palabra proferida en forma de promesa dirigida a ellos, pero justamente esta cualidad promisorias de la palabra presuntamente emitida para uso de aquellos es la misma que los acalla. Esta palabra, sólo la aprehenden bajo su modalidad colectiva del *parler pour* (*hablar por, hablar para, y sobre todo, hablar a favor de*): palabra raptada, palabra birlada, propicia para la hipnosis y para la emanación colectiva de la creencia. El discurso que promueve los problemas sobre seguridad pública puede así convertirse a la vez en promotor de angustia y en portador de adhesión, porque reúne, en la misma enunciación, la amenaza y su conjuro (Levy, 1994, p. 33).

Esta carencia de efectividad de los relatos sociales remite a una historia que reitera la violencia simbólica, entendida como un tipo de violencia que relaciona agentes sociales a través del orden del lenguaje, con el fracaso de representación de uno de ellos y que ha servido como herramienta constante de la construcción nacional de Colombia⁸. Esto ha producido un ensimismamiento y un aislamiento que nos mantiene fuera de la estructura global, aunque hacemos interfaces con el mundo por las vías del narcotráfico que encuentran su génesis en la cultura del contrabando (Martín-Barbero, 2002).

Nuestro país necesita de los otros para entrar a la globalización de forma menos traumática, hecho que facilita pensar en la idea de identidad social esa que, muchas veces, los medios de comunicación de Colombia reducen a la recuperación fantástica del folclor y al espectáculo de lo que creemos ser apoyados en la “buena imagen” que en el mundo generan cantantes de paso o deportistas de corto vuelo. Pero no; de lo que se trataría es de revisar relatos que den cuenta de lo que hemos sido realmente, y que perpetuamos en la actualidad: seres híbridos, ladino-americanos, mestizos, tal como lo expresan relatos ficcionales, curiosamente desechados por grotescos o insulsos en muchos escenarios, incluyendo la escuela⁹.

De hecho, Martín-Barbero piensa que esa falta de otredad causada por el ensimismamiento, por esa “angustia de contacto con el universo” que en los últimos años les ha costado la vida a miles de miembros de la oposición en el orbe político colombiano y a muchos dirigentes populares (comenzando por Antonio Nariño y José Antonio Galán, “el comunero”)¹⁰, es una causa de nuestra violencia, cargada altamente de intolerancia, de esa radical incapacidad de convivir o mejor, esa convivencia frívola,

⁸ Pierre Bourdieu define la violencia simbólica como “aquella forma de violencia que se ejerce sobre un agente social con la anuencia de éste (...) los agentes sociales son agentes conscientes que contribuyen a producir la eficacia de aquello que los determina, en la medida en que ellos *estructuran* lo que los determina” (1996, p. 120).

⁹ Como se sabe, desde el siglo XIX, la literatura se ha concebido en algunos lugares como un espejo de la cotidianidad de un pueblo y de las ideologías emergentes que generan identidad. Por tanto, la obra literaria resulta ser el presupuesto de la formación emotiva de conciencia nacional (Lomas, 2006).

¹⁰ Si se trata de hacer una *cultura común* y una *cultura del común*, existen en la historia de Colombia claves para pensarlas, especialmente si recordamos que “los comuneros” en la Colombia colonial de 1780, y cuyo ícono era el indígena peruano Tupac Amará, fue un movimiento de distintos grupos sociales, cuyo interés primordial fue protestar por la falta de participación de los criollos en el gobierno nacional.

sinuosa, autoritaria y elusiva. Relatos, pues, que *cuenten*¹¹, como premisa de la reconstrucción un (meta) relato nacional y así un rostro social, una nueva máscara, una idea de persona¹²:

Aceptar el humilde saber de nuestras máscaras o hipocresías podría ser la mayor conquista que podamos hacer sobre nosotros mismos para transformar el destino latente en un destino patente, o sea, saber el significado universal de nuestras múltiples mutaciones (Restrepo, 2001, p.83).

4. Estructura del trabajo

Para desarrollar todo el proceso investigativo hemos organizado el documento en cinco momentos. El primero acopia el objeto, el propósito y el interés de la pesquisa, descripción acompañada de algunos de los esfuerzos investigativos previos que han antecedido este trabajo; así como también la gratitud a aquellos académicos que auxiliaron toda la labor, desde su gestación hasta el final. El segundo capítulo está dedicado a la fundamentación teórica, donde se presenta detalladamente la maduración conceptual lograda con cada categoría que compone la problemática central. Cada una de estas matrices conceptuales reciben un tratamiento multidisciplinar, triangular y asociativo, hasta arrinconarlas en un contexto particular, a saber: la empresa literaria agenciada por el escritor colombiano y Nobel de Literatura Gabriel García Márquez (1927-2014), legítimo objeto de estudio que orientó esta investigación. Tal postura teórica, delimitada en un caso concreto, avanza con el tercer capítulo, labor que concentra los lineamientos metodológicos que, situados desde premisas de corte socio-semiótico, dejan ver las apuestas y anclajes de cómo se estudiaron rasgos de la identidad social colombiana en el material material estético, la literatura primitiva de Gabriel García Márquez, que abrevia su cuentística y su novelística juvenil. Este momento del documento dejar ver el trabajo logrado en los momentos de análisis (acción intratextual) e interpretación del material estético de la producción del joven

¹¹ *Contar* es un verbo mágico: es, a la vez, narrar historias y ser tenido en cuenta por el otro, como cuando alguien pregunta “¿cuento con usted?”

¹² Persona: del latín *personare*: *máscara* que servía en la antigüedad para amplificar la voz. Conclusión paradójica: la identidad es una máscara, una apariencia, una alteración.

García Márquez (acciones inter y extratextual), y que centra dos libros de cuentos (*Ojos de perro azul* y *Los Funerales de la Mamá Grande*) y sus tres primeras novelas (*La Hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*), lo que significa que, en realidad nuestra preocupación estuvo concentrada en los primeros quince años de la empresa garcíamarquiana. Toda esta evolución de los contenidos teóricos, metódicos y de resultados de manipulación analítica e interpretativa del material literario citado termina con tres arrojados de lectura destilada y propositiva a propósito de los rasgos de la identidad social colombiana y que llamamos cadarzos, concepto prestado del uso del habla rural asturiana, y que refiere al hilo que se usa para rematar la costura de las almohadillas y los colchones.

Apostamos, en definitiva, por finalizar o concluir a través de tres intentos de captura de sentido, evocando la labor del costurero; esto es, del que teje y desteje tejidos (texturas) con la esperanza de afectar, contagiar e informar, en este caso, sobre la identidad social colombiana (o colombianía) desde todo aquello que se solapa en la obra primigenia de nuestro premio Nobel. Labor que, sin más, deja ver también las restricciones manifestadas y las prospectivas sugeridas; es decir, posibles devenires a partir de lo logrado un poco más de tres años de bordados, trenzados e hilados.

5. Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin el acompañamiento permanente y paciente de la Doctora María Pilar Núñez Delgado, a quien reconozco no sólo su indiscutible calidad como investigadora sino, y sobre todo, su sencillez y su capacidad de apoyo incondicional. Asimismo, debo gratitudes a la Doctora Raquel Pinilla Vásquez, quien me presentó a la Doctora Pilar Núñez en la ciudad de Bogotá, a mediados de 2013, y quien confió en mis capacidades.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS:
LITERATURA E IDENTIDAD SOCIAL

CAPÍTULO 1

LITERATURA

1. Introducción

La literatura suele ser, en muchos casos, un concepto que se hace carne cuando aparecen libros que deben ser objeto de medio y de descripción en las actividades escolares; por lo que rápidamente queda emparentada con la adquisición de las habilidades lectoras y escritoras. Es, entonces, cuando la literatura se hace texto; entonces, viene el método de enseñanza lectora y luego el método de lingüístico o retórico. Así, se convierte en una máquina lejana de la emoción, en un “instrumento de aplicación para el análisis, reduciendo la experiencia literaria a mero dominio cognitivo y la obra que se “lee” a una suerte de cadáver cuya disección permite “comprender” su fisiología” (Baquero, 2015, p. 32). Así las cosas, a pesar de ser un concepto empírico, su usanza, tanto en la casa, como en los espacios escolares tradicionales lo aleja de una concepción que la vislumbra como un documento cultural que da pistas sobre la sociedad y, por tanto, sobre cada lector. Lejos en el tiempo estaremos de conocer la literatura fuera de la reducida forma estereotipada de versos moralizantes o de retahílas, memorización de datos, taxonomía de figuras retóricas y extracción de ideas principales, lugares y tiempos de las acciones de un cuento o una novela (Jurado, 1999).

No obstante, más allá de la inmediatez tradicional, está todo un mundo teórico que la envuelve en sorprendentes determinaciones.

2. Naturaleza de la literatura

Cuando se repara en la concepción misma de literatura, se descubre un mundo diverso y complejo que se precisa para asumir como premisas comprensivas del viaje y la pesquisa adelantada. Estas concepciones o perspectivas se dividieron en tres planos de entendimiento, a saber: el teórico, iluminado desde las teorías de Barthes y Foucault; el político, basado en los lineamientos que ofrece el Ministerio de Educación Nacional de Colombia y, finalmente, el experiencial, una mezcla de vivencias apoyadas en teorías como las de Roseblatt, Petit e, incluso, Larrosa.

2.1. El plano teórico

De lenguaje y literatura (1996) es una selección de textos escritos por Michel Foucault entre 1962 y 1966. Allí se puede encontrar lo que para este pensador francés puede servir como respuesta a la cuestión sobre la naturaleza de la literatura. Para Foucault resulta ser una pregunta muy reciente. Sin duda, hace milenios que la literatura existe; no obstante, tal afirmación simplemente remite a aquello que forma parte de obras excelsas en este momento histórico; de esta suerte, si la relación de la obra de Eurípides, por caso, con nuestro lenguaje es efectivamente literatura, la relación de esa misma obra con el lenguaje griego, con seguridad, no lo era.

Para entender mejor esta postura, es necesario entender que para Foucault, la literatura relaciona tres conceptos: (i) “el lenguaje”, que es el producto de la capacidad universal de simbolizar, o sea, las lenguas, (ii) “las obras”, que son configuraciones de las lenguas que se detienen sobre sí para formar mundos autónomos y, finalmente, (iii) “la literatura”, el extremo de un triángulo por el que pasa la relación del lenguaje con la obra y de la obra con el lenguaje. En este sentido, la “literatura” es el conjunto de las “obras”, un concepto nacido de una relación especial con el lenguaje y que emerge desde el siglo de la Ilustración, donde se da un vuelco entre el autor y su obra, como sucede con Mallarmé o Baudelaire, quienes reflexionan sobre la realidad y también sobre sobre el lenguaje mismo que crean y aprovechan para materializarlo en/con su

literatura. Por ejemplo, para Baudelaire, la realidad es apenas el punto de partida para simbolizarla en un lenguaje que traduce esa cotidianidad. Por eso Octavio Paz afirma de este poeta:

Cada poema es una lectura de la realidad, esa lectura es una traducción, esa traducción es una obra: un volver a cifrar la realidad que descifra (...) Escribir un poema es descifrar el universo para volverlo a cifrar. El juego de la analogía es infinito: el lector repite el gesto del poeta; la lectura es una traducción que convierte al poema en poeta en el poema del lector” (Paz, 1981, p.108).

Esta reflexión foucaultiana confirma que los escritos y las posturas teóricas no pueden escapar al momento histórico de conocimiento en que fueron trazados; es decir, el concepto de literatura aparece como una manifestación lingüística que explicita la acción de pensar el lenguaje al usarlo a través de descripciones, narraciones y representaciones disfrazadas a través del uso de estrategias retóricas o tropos.

Ahora bien, este esfuerzo teórico para dilucidar la naturaleza de la literatura puede complementarse con la intuición de ubicar su lugar en los dispositivos “científicos” que se han alimentado del concierto interdisciplinar que permite la aproximación a elucidaciones sobre los hechos lingüísticos. M. A. K. Halliday (1989) comenta que la existencia del lenguaje implica la existencia del hombre social, pero esto no determina las perspectivas por medio de las cuales se pueda afrontar el lenguaje como objeto de estudio. No obstante, comenta que:

[...] existe una perspectiva intra-organismos del lenguaje, lo mismo que existe una inter-organismos. Los dos puntos de vista son complementarios, pero hay tendencia a que se produzcan cambios de énfasis entre ellos, orientaciones y modas en la especialidad, que conduzcan a la concentración temporal de algunos de ellos, a expensas del otro” (1998, p. 19).

En la década de los sesenta del siglo XX, se concentró en posturas que privilegiaron disciplinas psicológicas o intraorgánicas, con el olvido parcial de variables como el medio social. Hoy día hay un retorno inter-orgánico, como los aspectos sociológico y cultural, y se intenta combinar con las explicaciones ofrecidas por las perspectivas intraorgánicas. De esta suerte, los campos de estudio sobre el lenguaje se armonizan y se construyen sendos marcos de deliberación que atienden tanto lo sistemático del

lenguaje y las lenguas como lo artístico, lo conductual y lo cognitivo. En esta misma línea de tratamiento transdisciplinar:

[...] a lo largo de la historia de la humanidad, el hecho lingüístico ha sido uno de los interrogantes que ha despertado un interés constante. Desde los primeros filósofos hasta los actuales investigadores en inteligencia artificial, pasando, naturalmente, por filólogos y lingüistas, a lo largo de nuestra historia ha habido personas, disciplinas, escuelas que han tratado de entender la enorme complejidad del lenguaje (Lomas, *et al.*, 1997, p. 16).

Estos estudios de los hechos lingüísticos están relacionados con aspectos de la vida humana tal como se muestra a continuación:

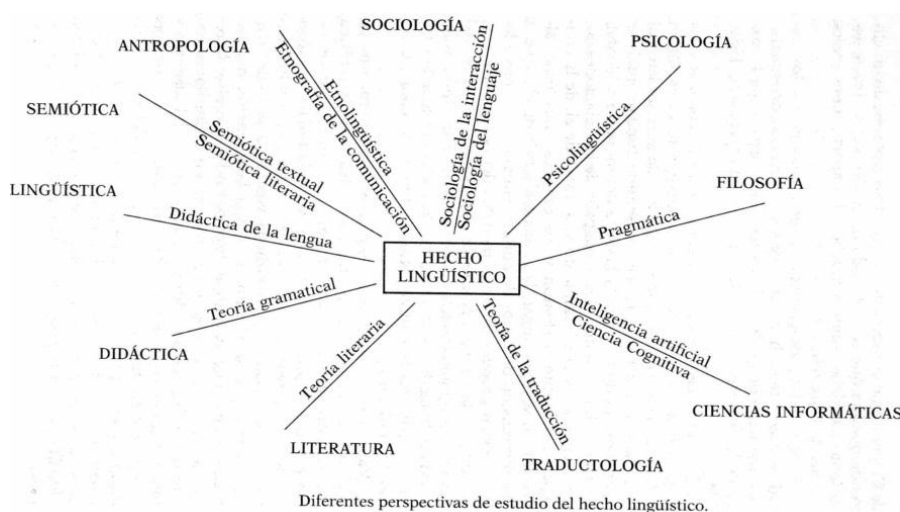


Imagen 1: Perspectivas de estudio del hecho lingüístico. Fuente: adaptado de Lomas et al. (1997).

Este mapa disciplinar permite centrar la atención en aquellas disciplinas que rastrean, desde varios aspectos propios del ser humano, la naturaleza y función del lenguaje. Allí una de las aristas es la literatura, que permite pensar el lenguaje y pensarse como perspectiva propia a través de la teoría literaria. Esto puede certificarse, desde otro punto de vista pero con igual intención, con la postura de otro intelectual francés, Roland Barthes.

Para Barthes (1983), el quehacer y la creatividad de la literatura no tiene que ver con una concepción lejana a explicaciones situadas en ideas esencialistas o trascendentales, sino con una noción del lenguaje que se asume como acto social que no tiene exterior,

que es un “a puertas cerradas”¹³ y es la literatura la que, actuando como una “fullería saludable”, como una “engañifa” permite escuchar o ver al lenguaje desde el lenguaje mismo (2007, p. 14).

En efecto, para este autor con el lenguaje y desde él se ponen en escena social intuiciones, imaginarios y saberes, los cuales se cristalizan en texturas pluricódicas las cuales, sirviendo de “mediadoras”, permiten la circulación de todo ello que escenifica. Y, una de esas texturas, es la literatura. La literatura, entonces, permite tramposamente pensar el lenguaje desde su lenguaje. Por mucho tiempo, esta se consideró una “mátesis” y una “mímesis”, esto es, tanto el repositorio de un saber literario predecible y homogéneo¹⁴, y como un reflejo de la realidad que nombra. Pero, debido a que el orbe social actual es pródigo en perspectivas y sorprendente en sus avances científicos, tecnológicos y sociales, la literatura para intervenir esa realidad, debe ser “semiosis”:

Durante siglos, la literatura fue a la vez una *mátesis* y una *mímesis*, con su metalenguaje correlativo el reflejo. Hoy el texto es una *semiosis*, es decir una puesta en escena de lo simbólico, no del contenido, sino de sus desvíos, retornos: en resumen, los goces de lo simbólico. Es probable que la sociedad resista a la *semiosis*, a un mundo que sería aceptado como un mundo que sería aceptado como un mundo de signos, es decir, sin nada atrás (Barthes, 1983, p. 247).

En este sentido, la literatura es una práctica, “la práctica de escribir” (Barthes, 2007, p. 14) que se manifiesta en el texto, el cual contiene, de suyo, un saber plasmado en analogías, condensaciones y desplazamientos que establecen relaciones culturales, las que cada quien descubre y asocia desde su *stock* de saberes personales. Es por eso por lo que Literatura, Escritura y Texto (que no obra) son lo mismo (*cfr.* Barthes, 2007). Nótese, entonces, cómo lo que le interesa a Barthes es lo que subyace a la obra y que él denomina “el texto”; esto es, lo que le subyace como materia implícita, como la zona escondida de un iceberg, no sólo para dar sustento, sino oficio lector al cómplice:

¹³ Esta expresión barthesiana evoca rápidamente la posición del filósofo austriaco Wittgenstein, quien desea arremeter contra los límites del mundo y, por ende, del lenguaje. Esta asociación la explotaremos más adelante, cuando se esbozen algunas ideas sobre la enseñabilidad de la literatura.

¹⁴ Este concepto de *mátesis* aparecerá tímidamente en el acápite de la concepción que de la literatura tienen los lineamientos públicos colombianos, bajo el concepto de “competencia literaria” (*cfr.*), lo cual significa que si alguien, por ejemplo, un profesor, “ha leído un repertorio básico de textos puede considerarse que tiene una competencia básica desde la cual proponer textos a sus estudiantes para su discusión” (MEN, 1998, p. 56).

No hay que confundir el texto con la obra... el texto es un campo metodológico; por lo tanto, no podemos enumerar textos; todo lo que podemos decir es que, en tal o cual obra, hay (o no hay) texto. «La obra se sostiene en la mano, el texto en el lenguaje»... Dicho de otro modo: «el texto sólo se experimenta en un trabajo, en una producción»: mediante la significancia. (...) La significancia (...) se halla indistintamente en todos los niveles de la obra: en los sonidos (...) en los monemas (...) por la polisemia latente, a una metonimia generalizada; en los sintagmas, de los que importa, más que su sentido legal, su sello, su resonancia intertextual; y, por último, en el discurso, cuya «legibilidad» es o bien desbordada o bien doblada por una pluralidad de lógicas diferentes de la simple lógica predicativa... (Barthes, 2002, p. 147).

Ese saber así configurado en el texto literario (que es a la literatura y que no es la obra) se logra liberando el significante, única forma de acceder a la significancia; esto es, donde el texto “[...] remite de un significante a otro, sin cerrarse jamás” (Barthes, 1983, p. 250). Entonces, el texto se convierte en un *topos* significante que condensa diversos estratos funciones de discursividad, trance que permite que un lector los ponga en diálogo con otros estamentos simbólicos, sin dejar de ser plural y disperso en sus sentidos. Esta práctica se asocia con un placer, es decir, con la posibilidad de hacerle decir algo más al texto, de poner en locomoción redes de intertextualidad, de hacer de los entresijos del texto, superado ya de la obra, un elemento donde el lenguaje es su inicio y su fin mismo:

El texto, de esta forma, es restituido al lenguaje: como él, está estructurado, pero descentrado, sin clausura [...] El Texto es plural. Esto no solamente quiere decir que tiene varios sentidos, sino que realiza el plural mismo del sentido: un plural irreductible (y no solamente aceptable). El Texto no es coexistencia de sentidos, sin paso, sin travesía: no puede, pues, depender de una interpretación, incluso liberal, sino de una explosión, de una diseminación. El plural del Texto se apega, en efecto, no a la ambigüedad de sus contenidos, sino a lo que podríamos llamar la pluralidad estereográfica de los significantes que lo tejen (etimológicamente, el texto es un tejido): el lector del Texto podría ser comparado a un sujeto ocioso (que habría distendido en él toda ficción): este sujeto pasaderamente vacío se pasea (esto le ha sucedido al autor de estas líneas y con ello accedió a una idea viva del texto) por el flanco de un valle en cuyo fondo corre un *oued* [valle seco] (el *oued* ha sido puesto ahí para atestiguar un determinado cambio de ambiente); lo que percibe es múltiple, irreductible, procedente de sustancias y de planos heterogéneos, despegados... (Barthes, 1971/2009, p. 92).

Por esto mismo, el concepto barthesiano de “placer” también suele ser arrullado en las reflexiones artísticas, pues literatura como “semiosis” es creación, creatividad

lingüística, o lo que es igual, des-estructuración, liberación de las ataduras denotativas del texto, cuyo efecto está cifrado por las misceláneas interpretaciones y elaboraciones con las que juega (*Jouer*) el lector. E esta manera, “el texto literario” se convierte en un campo de investigación y convivencia de muchos sentidos históricos y voces históricas que invita a ser descifrado. Recuérdese que para Barthes (2009) “leer” (*lire*) es *jouer*, verbo éste polisémico que significa “jugar”, “tocar” o “interpretar (un instrumento)” y que se relaciona fonética y semánticamente con el verbo “gozar” (*jouir*): quien lee jugando se convierte en intérprete y autor de una partitura que es el texto, el cual exige la colaboración activa del lector, para (re)crearse, por eso afirma que un Texto de placer es el que contenta y da felicidad; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura.

Así las cosas, el objeto de estudio de la literatura es el lenguaje mismo expuesto en el texto (literario), a través de un potencial semántico y semiótico, y que por muchos es llamado “la literariedad”. Al respecto Saganogo advierte:

La *literariedad* se entiende como relación del texto con una realidad supuesta; lo cual equivale a la imitación de actos y lugares continuos. Se identifica también a través de algunas propiedades y ciertas formas organizacionales del lenguaje. La *literariedad*, como concepto, es la esencia de lo literario, y se referiría a la función poética del texto o mensaje literario. Sus rasgos son todas las características narrativas que configuran el texto literario. Desde otras perspectivas, la *literariedad* manifiesta una relación del discurso literario con la realidad, esto es, alude a las personas, acontecimientos imaginarios más que históricos; en estas condiciones, proyecta la noción de *fictionalidad*. El texto es el espacio donde se construye la *literariedad*, mejor dicho, el lugar de la manifestación de lo literario; y resulta el único objeto concreto, una entidad gráfica de relaciones de lenguaje y una unidad estilística global de la recepción (Saganogo, 2009, p. 67).

Nótese cómo esta cita invita a recorrer posturas o perspectivas que han intentado dar cuenta de la esencia de la literatura; esto es, de las cualidades visibles de la “literariedad” que involucra las formas y las relaciones del lenguaje. Esto obliga, entonces, a recorrer algunas de las posturas más sobresalientes en la historia occidental y cuestionar su estatuto de veracidad, tal como lo apunta el crítico británico Terry Eagleton (1983).

Desde esta noción podemos acuñar la tesis que afirma que el texto literario es ficción (imaginación); es decir, un producto que reproduce, en lo simbólico, algo que no es literalmente real. Sin embargo, existe “literatura” que incluye muchos escritos objetivos (*v.gr.* novela histórica). Por otro lado, existen productos simbólicos como las tiras

cómicas de algún héroe, meros artificios ficcionales que no se consideran textos literarios; de hecho, quedan excluidos de la literatura. Aún más, si se considera al conjunto de escritos de imaginación como literarios, esto significaría que la historia, la filosofía y las ciencias naturales carecen de carácter imaginativo y casos como el modelo del átomo, de la filosofía platónica o cartesiana o el uso de las metáforas empleadas en la historiografía, son simples ejemplos que confirman su presencia en las ciencias y la filosofía.

Otra respuesta muy frecuente es que el texto literario es un espacio donde “[...] se violenta organizadamente la lengua ordinaria”, una deformación de la lengua común. Como se sabe, esto se lo debemos a Jakobson. En su célebre texto “Lingüística y poética”, intenta responder a la pregunta: “[...] ¿qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?” (1975, p. 348). Después de varios análisis y rodeos, se comprende su postura: el texto artístico, hecho de signos, es una deformación de la lengua corriente en diversas formas. Dicho de otra manera, el artista toma el patrimonio lingüístico ordinario en sus manos y lo violenta organizadamente a través de condensaciones, compresiones, extensiones, inversiones. Por eso, Terry Eagleton afirma al respecto:

El lenguaje rutinario de todos los días, nuestras percepciones de la realidad y nuestras respuestas a ella se enranchan, se embotan, se automatizan. El arte, al obligarnos de forma impresionante a darnos cuenta del lenguaje, refresca esas respuestas habituales y hace más “perceptibles” los objetos (1983, p. 14).

Esto es, en la literatura la lengua corriente se usa de manera alterada, y no solo desencamina el mundo lingüístico, embromando su fragilidad, sino que en ese acto retorna a ese momento originario en donde cada cosa tenía una representación cualquiera, según criterios de quien lo enunciaba (gracias a su poder y la desenvoltura de la arbitrariedad que ofrece el lenguaje mismo), y donde tal representación atribuida no estaba desgastada por su uso. Por eso, Octavio Paz afirma que “[...] gracias a la poesía, el lenguaje reconquista su estado original [...] purificar el lenguaje, tarea del poeta, significa devolverle su naturaleza original” (Paz, 2000, p. 47).

Ese “estado/naturaleza original” puede ser leído como el momento en que el sujeto puede atribuir a un objeto una palabra con un sentido particular, que no necesariamente va en contra de su significado público, pero que sí puede alejarse de él a través de una reconstrucción contextual e histórica. No obstante, es de notar que no todas las

desviaciones lingüísticas son literarias. Quizá el error de Jakobson estribe en que terminó definiendo “lo literario” y no “la literatura”. A pesar de ello, el uso especial de la lengua (“lo literario”) también puede encontrarse en otros textos que no son literatura, como los chascarrillos, las chacotas, los cánticos de los barristas bogotanos, los eslogans, el aviso publicitario, el chiste vulgar, el encabezado periodístico, etc. El criterio se vuelve débil. Incluso, la tesis de “rarefacción de la lengua” tambalea en muchos casos si se trae a colación que cualquier texto puede adquirir un carácter “raro” con poco ingenio como hacen los publicistas (y no por hacer esto se consideran literatos); para ellos basta crear ambigüedades o que el receptor las cree para ver un tejido como “anómalo” o “raro”.

Otra postura afirma que el texto literario es un discurso no pragmático, con lo cual se establece su característica esencial: la literatura es un cierto tipo de lenguaje autorreferente, que habla de sí mismo (el arte por el arte). Dicho de otra forma, el texto literario, como unidad lingüística, crea su contexto y el mismo se refiere a sí mismo y al sistema que lo sustenta. Otros rasgos de “auto-referencialidad” en un texto literario puede ser el caso de sucesión de relatos dentro del texto de base. Esta postura ha incidido en el análisis literario, consistente en una lectura del texto totalmente inmanente a la que no afecta nada externo a ella, es decir, independiente de la historia. El texto queda reducido, así, a una encarnación de la conciencia del autor y todos sus determinantes semánticos son aprehendidos como partes orgánicas de un complejo cuyo núcleo unificador es la mente del autor.

A partir de allí, por caso, el crítico literario norteamericano Eric Donald Hirsch (1967) no cree que porque el significado de una obra sea equivalente a lo que el autor quiso decir con ella cuando la escribió, esto permita la posibilidad de realizar una interpretación de tal texto. Indudablemente, puede haber un buen número de interpretaciones válidas, pero esto se debe a la “significación” del texto, no a su “significado”, que es lo que el autor quiso decir verdaderamente. Dicho de otra forma, pueden existir varias significaciones epocales de una obra, pero lo absolutamente eterno e inmutable es y será su significado, capaz de resistir los cambios históricos. El autor pone el significado, los intérpretes las significaciones. Esto lo sostiene Hirsch porque cree que el significado de una obra literaria es pre-lingüístico, separando de esta forma significado de lenguaje.

Esto se puede aceptar si se comprende que, en el fondo de la propuesta, se trata de conciencia, no de palabras. Sin embargo, Hirsch nunca aclara en qué consiste esa conciencia sin lenguaje, cuando se sabe que no hay conciencia sin lenguaje; o mejor,

que la conciencia surge gracias al desarrollo de la función lingüística. Aún más, los significados no son ni estables ni están determinados de por vida, sino que son producto del lenguaje, y este siempre vive haciendo que se escurra el significado dependiendo de la carga cognoscitiva de un sujeto, por lo que es imposible distinguir “lo que significa un texto” de “lo que significa un texto para alguien” porque, palmariamente, el significado es una cuestión social. En términos del francés Cornelio Castoriadis:

La sociedad, en tanto que siempre ya instituida, es auto-creación y capacidad de auto-alteración (...) El individuo como tal no es, por lo tanto, “contingente” con relación a la sociedad. Concretamente, la sociedad no es más que una mediación de encarnación y de incorporación, fragmentaria y complementaria de su institución y de sus significaciones, por los individuos vivos que hablan, dan significado y se mueven (...) la sociedad hace a los individuos que hacen la sociedad. Los individuos están hechos por la sociedad, al mismo tiempo que hacen y rehacen cada vez la sociedad instituida: en un sentido ellos sí son sociedad (1996, p. 7).

Aún más, frente a la postura de Hirsch, cabe la pregunta por la posibilidad de conocer la mente del autor/escritor. Pues bien, si se trata de descubrir los aspectos de su conciencia manifestados en su obra, sin ninguna referencia biográfica ni histórica, esa conciencia se despliega en los temas y los patrones de sus imágenes. Al aprehender estas estructuras, se puede capturar la forma en que el autor vivió su mundo (*Lebenswelt*: realidad experimentada por un sujeto); se trata de demostrar qué sintió ese autor cuando vivió algo particular. Aquí no hay interpretación, porque eso implica cargar el texto de los prejuicios, valores y cargas históricas del intérprete; se trata de una percepción pasiva del texto, una mera transcripción de los esquemas mentales del autor, pues el lenguaje de una obra literaria no va más allá de ser expresión de su significado interior.

Otro problema que se encuentra al detenerse en la definición de la literatura como texto no pragmático es que no habría chance para definir la literatura “objetivamente” como texto, porque no hay texto sin contexto. Se deja, así, la literatura no a su naturaleza escrituraria, sino a la forma en que alguien la lee. Si a alguien le parece, entonces, útil llamar *literatura* a la letra de una canción, entonces puede hacerlo. Quizá el único elemento que influya en esto sea la educación de cuna, el ambiente socio-cultural del intérprete. En suma, queda la duda ¿no puede leerse cualquier texto “poéticamente”?

Finalmente, se puede afirmar que el texto literario tiene que ver más con lo que alguien hace con él, que con el ser mismo de tal texto. En otras palabras, el texto

literario es *un acto de habla* que pondría en evidencia la identificación entre *literariedad* y *performatividad* del discurso. Aquí la idea de referente debe tomarse como algo accesorio y contingente, lo que da paso a una prioridad al lenguaje en detrimento de la referencia. No obstante, esto obliga a entrar en un relativismo peligroso, pues el criterio o punto de apoyo buscado estaría enfocado en los juicios de valor con los que se juzgaría un texto; juicios que comprometerían el aprecio del sujeto por ese texto y que lo obligaría, por tanto, a defenderlo como “literario”.

Con esto, entonces, se rompería la ilusión de objetividad literaria y, así las cosas, cualquier producto simbólico puede llegar a ser literatura, como también cualquier cosa que se considera literatura, puede dejar de serlo. Aún más, los juicios de valor son históricamente determinados, esto es, cambian dependiendo de las condiciones sociales de conocimiento, por lo que habría que finiquitar, además, que la literatura no sería una entidad estable, sino que dependería de una comunidad de lectores, lo que permite agenciar un tipo específico de comunicación y como un hecho colectivo.

2.2. El plano de las políticas educativas colombianas

El Ministerio de Educación Nacional de Colombia (MEN), en el año de 1998 publicó el documento “Lineamientos curriculares para el área de Lengua Castellana”, que ofrece una visión detallada sobre el lenguaje y sus formas de significación, y cuyo propósito es comunicar a la comunidad letrada conceptos que sostienen los lineamientos curriculares por áreas del conocimiento.

Este documento, orientador del trabajo de diversas áreas de saber cultural, recoge puntos de vista de la semiótica, la lingüística textual, la pragmática y las ciencias cognitivas, y propone tres funciones del lenguaje: la cognitiva, que media el desarrollo mental y permite, no sólo que los sujetos den sentido al mundo, sino que construyan cultura; la comunicativa, donde el lenguaje es un instrumento de interacción humana y, finalmente, la estética, en la cual el lenguaje es creación del sentido de nuestra experiencia del mundo. A partir de esto, la mega-función del lenguaje es la de la comunicación significativa, lo que permite ser organizado funcionalmente en cinco ejes, a saber:

- procesos de producción de sistemas de significación,
- procesos de interpretación y producción de textos,
- procesos culturales y estéticos asociados al lenguaje y el papel de esto en la literatura,

- principios de interacción y procesos culturales implicados en la ética de la comunicación y, finalmente,
- procesos del desarrollo del pensamiento.

Ahora bien, en lo relacionado con el eje de la literatura, el manuscrito expresa explícita y sucintamente que estudiar literatura es una “experiencia de lectura”:

Nos referimos entonces al estudio de la literatura no como acumulación de información general: períodos, movimientos, datos biográficos, etcétera, sino como experiencia de lectura y de desarrollo de la argumentación crítica. Las teorías sobre el lenguaje (historia de la lengua, lingüística estructural, psico-lingüística, sociolingüística, texto-lingüística, análisis del discurso) y las teorías literarias (estética literaria, sociología de la literatura, semiótica, retórica, versología, hermenéutica) constituyen las dos dimensiones de la formación de los docentes en esta área. Complementariamente, y por las condiciones mismas de los objetos de estudio (de la lingüística y de la teoría literaria), se espera un acercamiento mínimo a otras disciplinas humanísticas que pudiesen ayudar a la comprensión de los objetos en mención. La filosofía, la historia y el psicoanálisis, por ejemplo, coadyuvan no sólo en el análisis literario sino también en la reflexión sobre el fenómeno de la comunicación verbal (MEN, 1998, p. 56).

Este documento expone, además, tres paradigmas o dimensiones teóricas desde los cuales puede profundizarse el estudio de la literatura: desde la estética, desde la historiografía y la sociología y/o desde la semiótica, siendo el privilegio sobre una de ellas la que define la concepción que puede tener alguien sobre el arte literario (*cfr. ibíd*, p. 52).

Vistas así las cosas, desde la primera dimensión, aparece el concepto de juego, en el sentido de Barthes cuando afirma que la literatura, mero texto, es “[...] el juego de palabras cuyo teatro constituye” (2007, p. 15), pero también en el sentido de Rodari (1983, 2004)¹⁵, esto es la recreación de los textos, tanto en su comprensión como en su reproducción, y que involucra la generación de efectos estéticos a partir de las posibilidades que el lenguaje nos ofrece. Incluso se propone la inclusión y mixtura de la capacidad recreativa con el desarrollo de la argumentación oral y escrita.

Lo importante es entender que toda experiencia estética arroja una “[...] interpretación de la realidad desde la sensibilidad” (Arnáiz, 2008, p. 12). En efecto, la sensibilidad o percepción sensible es el presupuesto de la experiencia estética y tiene la

¹⁵ Como es sabido Gianni Rodari (2004) propone unas técnicas de lectura y escritura para estimular la creatividad en los niños y que son juegos con el lenguaje que siguen técnicas como el binomio fantástico, la hipótesis fantástica, el prefijo arbitrario, el error creativo, juego con los metarrelatos, etc.

función de arreglar o hacer convenir los estímulos provenientes del objeto externo (el texto) con el recuerdo de percepciones pasadas que posee, en gracia, el lector (Eco, 1992). Así pues, el sentido o “secuela significativa” atribuido al texto artístico percibido es el producto de la interacción del “lector” con los rastros que deja esa experiencia interactiva con la máquina perezosa, que es el texto literario.

Por otra parte, se aprueba el panorama más recurrente en las observaciones cotidianas a propósito del acceso al texto literario y que reducen la literatura a la historia de la literatura,

[...] fijando características de los movimientos, ubicando contextos histórico-sociales, poniendo en lista a autores y obras, desde donde se hacen cuestionarios que los estudiantes tienen que llenar. De cierto modo, se trata aquí de un énfasis en la historiografía y en simulaciones de una sociología de la literatura, con una particularidad, que resulta absurda: las obras literarias no son objeto de lectura exhaustiva pues, si acaso, se leen fragmentos o resúmenes (MEN, 1998, p. 52).

Algo que, por cierto, no es privativo de la tendencia colombiana, tal como lo atestigua Carlos Lomas cuando afirma que:

La educación literaria se ha concebido, y se sigue concibiendo aún a menudo, como el estudio académico de los hitos de nuestra historia literaria y se orienta el aprendizaje de los conceptos y de los hechos literarios más relevantes desde los orígenes de la literatura castellana hasta hoy, a la lectura de algunos fragmentos sueltos y algún texto clásico y a ejercicios de comentarios de textos un tanto estereotipados (2006, p. 11).

En todo caso, esta dimensión no se deshecha, puesto que, tal como advierte el MEN, variados y valiosos efectos podrían alcanzarse desde la dimensión estética, a través de la dimensión de la historiografía literaria, “[...] siempre y cuando se leyeran y analizaran las obras mismas, con la preocupación puesta hacia la interpretación” (1998, p. 53).

Finalmente, la dimensión semiótica genera mecanismos y dispositivos para que el acto de leer un texto literario restituya propuestas de interpretación sobre el acto lector; y para ello es necesario concebir el texto tanto como un conjunto de signos ordenado (sintaxis) y significativo (semántica), como también funcional en la medida en que está supeditado a un contexto físico y sociocultural (pragmática), así como también concebir

el texto como un objeto de análisis para proponer hipótesis de sentido que den cuenta de su intención comunicativa.

Esta determinación está guiada por el desarrollo de la semiología, la cual ya había sido esbozada en el *Curso de Lingüística General*, cuando afirma que “[...] es la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social. Al ser el signo de naturaleza psíquica, la semiología hace parte de la psicología social, y ésta a su vez de la psicología general” (*Curso*, 1989, p. 43). En efecto, la semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse signo; es decir, cualquier cosa (significante) que, sustituyendo cualquier otra cosa, significa algo para alguien. Esa cualquier otra cosa no necesariamente debe existir ni persistir. En suma, la semiótica se ocupa de las representaciones, puesto que están puestos en vez de “otra” cosa (el objeto) y así establecen la existencia misma de las realidades que nombran, permitiendo así estructurar el universo (Eco, 1994).

Sin duda alguna, lo interesante de esta disciplina frente al asunto de la literatura y su educación, es el aporte procedimental a la hora de intervenir analíticamente algún sistema de signos de la cultura. El método, la descripción semiótica, es un modelo de acción que sugiere proceder en tres momentos (Klinkenberg, 2006):

- Constitución o enumeración sistemática de los signos integrantes o constitutivos del sistema o código, por grados de complejidad. En el eje sintagmático de un código predomina o la cronosintaxis y/o la toposintaxis.
- Combinación o la relación entre los signos constitutivos y la determinación explícita de sus significaciones denotativas y connotativas
- Uso social o la relación de los significados y sus sentidos con el contexto socio-histórico y cultural que activa el usuario del sistema signico. Desde ese marco, se propone una interpretación, intentando cualificar su funcionalidad e intencionalidad social. Su explicitación auxilia la construcción de hipótesis de sentido con alcance inferencial/crítico; lo que implica el uso de elementos extra e intertextuales.

Justamente, al explicitar este método, el semiótico, asoma un carácter que las políticas públicas colombianas resaltan como dimensión privilegiada, por una parte, y como un elemento fundamental en la apropiación experiencial de la literatura, por otra. Incluso, de trabajo pedagógico con ella (el estudio de la literatura): el trabajo

intertextual¹⁶ o el “diálogo entre los textos”, y asociada directamente con el mayor grado de lectura posible (o complejidad lectora), que es la lectura crítica:

Por lectura crítica ha de entenderse un saber proponer interpretaciones en profundidad de los textos. La interpretación en profundidad implica un proceso de lectura que va desde el nivel primario, o lectura literal, pasa por un nivel secundario, o lectura inferencial y converge en un nivel crítico-intertextual. Este tercer nivel, operado en un lector competente, se caracteriza porque desde allí se generan las relaciones dialógicas entre textos de diversa clase, y no sólo los literarios (MEN, 1998, p. 56).

Esta propuesta, esbozada en Colombia hace ya más de tres lustros, fue escrita por el profesor Fabio de Jesús Jurado Valencia, basado en criterios del crítico literario y filósofo del lenguaje Mijaíl Bajtín, para quien el hacer estético de un escritor de obras literarias es “[...] de carácter dialógico, dialógico en sus varias posibilidades: con sus propios saberes, con sus personajes, con otras obras, con diversas ideologías, con los lectores virtuales, etc.” (*ibíd.* p. 56). Ideas estas desarrolladas también por la intelectual búlgara-francesa Julia Kristeva, por el lingüista y semiólogo ruso Yuri Lotman, por el teórico literario francés Tzvetan Todorov y también por el semiólogo italiano Umberto Eco y su teoría de su lector ideal, de su proceso cooperativo, interactivo entre lector y texto.

En un texto mucho más actual, Jurado Valencia (2014) recuerda que la lectura crítica se solidariza rectamente con la intertextualidad; esto es, con la capacidad que posee un lector para explorar diversos textos en el texto-base que intenta interpretar; todo esto con el objetivo de descubrir la(s) intención(es) de ese texto-base. Esto, como es sabido, se evalúa desde el año 1991 en las pruebas nacionales aplicadas a estudiantes, hoy día llamadas pruebas-Saber y que plantea de la siguiente manera el área de la lectura crítica:

¹⁶ Se comprende por *intertextualidad* (o transtextualidad) en términos generales, al conjunto de relaciones explícitas o implícitas que un texto-base mantiene con otros textos. Según Genette (1982), debe diferenciarse de *paratextualidad* que concierne al contorno del texto (títulos, prefacios...), de *metatextualidad* que refiere a la relación de comentario de un texto en otro, de *architextualidad*, que relaciona un texto con las clases a las que pertenece y de *hipertextualidad*, por medio de la cual un texto (hipotexto) se incorpora a un texto anterior (hipertexto), sin que sea un comentario, bajo estrategias como la parodia, el pastiche, la transposición, etc.

Área	Aspectos que evalúa	Competencias	Otros elementos
Lectura crítica	<ul style="list-style-type: none"> • Competencias de lectura para diferentes tipos de texto. • Comprensión de un texto en diferentes niveles: desde el literal hasta el crítico. • No evalúa la capacidad de memorizar información o el conocimiento de categorías gramaticales. 	<ul style="list-style-type: none"> • Identifica y entiende los contenidos explícitos de un texto. • Comprende cómo se articulan las partes de un texto para darle un sentido global. • Reflexiona a partir de un texto y evalúa su contenido. 	<p>La prueba incluye tipos de texto:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Continuos: pueden ser literarios, expositivos, descriptivos o argumentativos. Se destacan los textos filosóficos de tipo argumentativo o expositivo. • Discontinuos: organizados en matrices y tablas. Incluyen caricaturas, etiquetas, infografías, avisos, diagramas y manuales.

Imagen 2: Aspectos evaluados y competencias necesarias para el desarrollo de una lectura crítica, según las Pruebas Saber. Fuente: tomado de Valencia (2014).

Frente a las concepciones equivocadas que sobre el concepto coloquial de “crítico” se tiene, Jurado corrige:

La lectura crítica no es la “libre opinión” del lector. La lectura crítica surge del ejercicio intelectual que presupone hacer inferencias, sean simples o complejas; las inferencias complejas dependen de las asociaciones entre los conocimientos que promueve el texto (en sus estructuras implícitas) y los conocimientos del lector, que a su vez devienen de los acervos textuales (2014, p. 12).

Formarse como lector crítico es, entonces, formarse en ciudadanía, y para el caso del lector de textos literarios, el lector crítico debe saber que cada nueva obra contiene los acervos de una tradición (hitos literarios) que calca y/o intenta superar. De suerte que, aquí la literatura aparece frente al lector como una práctica dialógica, de ida y vuelta, entre la escritura sincrónica y la escritura diacrónica, haciendo que manifieste como el reservorio o baúl de muchas voces, que no respetan el tiempo socialmente compartido.

Es por eso por lo que el profesor francés George Steiner, en un magnífico texto titulado “El lector infrecuente” (1978), toma como fundamento reflexivo una pintura del pintor francés Jean Baptiste Chardin (1699-1779) llamada *Le Philosophe Lisant* para dar prioridad al acto lector de la época, siglo de la Ilustración, y cómo ésta ha

evolucionado. La pictografía deja ver a un hombre, elegantemente vestido, concentrado leyendo un folio. Y del análisis de esta escena, Steiner obtiene una visión clásica del acto de la lectura, esa del siglo XVIII, dando prioridad a algunos elementos de la pintura, entre ellos el reloj de arena, el libro, las medallas de bronce y el cálamo, elementos que configuran la materialidad del ritual lector de la época.

En cuanto al elemento del majestuoso libro que reposa en las manos de su propietario, Steiner lo asocia con el valor de la memoria y la intertextualidad, puesto que la imagen sugiere que el lector está revisando un libro que hace parte de un compilado de varios volúmenes. El libro, según Steiner es “[...] una apuesta contra el olvido, una postura contra el silencio que sólo puede ganarse cuando el libro vuelve a abrirse”, para concluir, “Todo lector auténtico, según el esbozo de Chardin, arrastra consigo el eco regañón de la omisión, de las estanterías de libros por las que ha pasado a toda prisa, de los libros sobre cuyos lomos ha pasado los dedos con cierto apresuramiento” (Steiner, 2001, p. 23). Además, el libro también es, al igual que el traje y el tiempo promovido para la lectura, el centro de acción de una sociedad letrada, es una parte fundamental de las acciones de la élite y, por tanto, un elemento de distinción social. De hecho, tal como afirma la profesora Carmen Elisa Acosta, “[...] exponer las formas como se representa el libro, permite identificar redes en la educación y su función frente a la construcción de nacionalidad” (Acosta, 2005, p.37).

Una propuesta donde, a través de un ejercicio de historia-cultural, se puede integrar la historia del libro con la historia de la educación literaria, a partir de sucesos como las fórmulas de acceso a la lectura en una determinada época histórica. Así, por ejemplo, el hecho de que en la Colombia de 1861, el presidente de turno, don Tomás Cipriano de Mosquera, hubiera privilegiado como texto fundamental la Biblia, obligaba a pensar en que su lectura debía ser eterna y permanente, pues ese libro tiene como función exponer verdades puras y establecer la paz en los corazones. Esto es lo que justifica, además, que en los discursos de prensa de la época, la Biblia fuera el libro-modelo, porque es un libro “[...] que abraza las esperanzas y los títulos de grandeza” (Acosta, 2005, p. 40). Pero, y he aquí lo más importante, como tal, es un libro que por muchísimo tiempo debía ser leído casi exclusivamente por sacerdotes, profesores y padres de familia quienes, con sus interpretaciones, mediaban la relación entre sus lecturas y sus públicos. Una lectura restringida y con ausencia de interpretación directa, que da luces sobre los “gestos sociales frente al libro que han consolidado una particular tradición de lectura” y que se puede problematizar así:

¿Cuál era, entonces, la imagen que el joven estudiante recibía de sus mayores sobre el libro? Esta presencia del libro como objeto de cuidado social, al que no debe ingresarse de manera directa sino mediada por la autoridad, exige detenerse sobre estas representaciones, más aún si se piensa que la educación formal impartida en colegios y escuelas estaba basada en la memorización y el castigo como formas de ingreso a la lectura (Acosta, 2005, p. 41).

Es por eso también por lo que Jurado advierte que el diálogo entre los saberes del texto y los del lector constituye la lectura crítica, la cual es un juego (pedagogía del tacto, en suma) cuya meta es identificar intencionalidades en lo leído:

Entonces la lectura crítica es imposible de aprender si los acervos textuales del lector son muy limitados, como ocurre en las escuelas de la periferia; en estas escuelas (...) solo hallamos cartillas instruccionales para repasar y hacer ejercicios prescriptivos. En el 50% de las instituciones escolares en Colombia, aproximadamente, no hay nada para leer más allá de la cartilla (Jurado, 2014, p. 12)

En suma, tenemos que, frente a la comprensión y estudio de la literatura, los Lineamientos del Ministerio de Educación Nacional sugieren los siguientes tópicos en relación con la literatura y la educación literaria de los ciudadanos:

- No promover la lectura de fragmentos o resúmenes de las obras, sino la totalidad de las mismas.
- No dar importancia al número de lecturas leídas, sino por los modos de leer y por los modos de escribir y argumentar sobre los textos que son objeto de lectura
- Hacer de ciertos contenidos y conceptos propios del ámbito de la literariedad, pretextos para el fortalecimiento del lector con la lectura; pero también con la escritura y la apropiación de los saberes que se pueden lograr desde la experiencia con los textos literarios.
- Dar importancia a los efectos vitales de los lectores
- Tener presente tanto el ámbito socio-cultural como las expectativas de los lectores y del círculo posible de lectores que se puedan generar en la formación comunitaria de lectores.
- Integrarse las tres dimensiones teóricas esbozadas (la estética, la historiografía y sociológica y la semiótica), haciendo énfasis en una mirada semiótica.

2.3. El plano experiencial

Ahora bien, si partimos de la idea de que la literatura es una “semiosis”, la sacudimos de todo esencialismo y la fijamos como una experiencia lectora vital sobre textos (a la manera de Barthes), sólo entonces aparece como significativo el concepto de *experiencia* lejano, en todo caso, al sentido práctico de sabiduría (“él es un hombre de experiencia”), al sentido del saber-hacer adquirido por el hábito o la repetición (“ella tiene una gran experiencia en su oficio”) o al sentido cientificista de experimentar para lograr erigir leyes de la naturaleza.

Esta idea, aterrizada en nuestro campo de reflexión, y ya predicha desde los Lineamientos del MEN tiene, *per se*, su propia potencia y su historia. Por ejemplo, la profesora estadounidense Louise Roseblatt afirmaba contundentemente que, para cualquier lector, la obra literaria no es solamente un documento histórico, ni moral, ni social, sino que, “[...] en cuanto obra de arte ofrece una clase especial de experiencia” (2002, p. 298); asimismo, la antropóloga francesa Michèle Petit (2001) afirma que leer es una experiencia que involucra intelecto, memoria, imaginación, sentimientos, anhelos y deseos; o más recientemente, el profesor Jorge Larrosa (2003), para quien la experiencia lectora de literatura hace que pasen cosas en el lector y, tras su interacción con el objeto, el sujeto se transforma o se deforma; en todo caso, no queda igual.

Es así como la literatura entendida como experiencia es, al tiempo, una emergencia de la imaginación y un experimento que captura el conocimiento personal y colectivo. De hecho, es de esta manera como hacemos coincidir experiencia estética con imaginación y razón. Incluso, es en la experiencia estética donde convergen conceptos y emociones como base o pivote que concede una actitud comprensiva del mundo; en una palabra “logopatía” (Cabrera, 1999), la cual insiste en pretensiones de verdad y de universalidad.

Como se nota, es una apuesta que relaciona la literatura con la vida, lo que significa que, al leer, el lector construye sentidos y en ese mismo acto, se construye a sí mismo. Esto lo expone brillantemente Petit de esta manera: “[...] de lo que se trata es de la elaboración de una posición de un sujeto. De un sujeto que construye su historia apoyándose en fragmentos de relatos, en imágenes, en frases escritas por otros, y que de allí saca fuerzas para ir a un lugar diferente al que todo parecía destinarlo” (2001, p. 47). Por tanto, la comprensión de literatura pasa a ser una cadena de conceptos que comienza con la idea de experimentar con el lenguaje para fingir salir de él, y termina con un ejercicio donde la conciencia del sujeto lector vuelve sobre sí misma, adquiriendo un espacio personal, propio.

Si quisiéramos visualizar mejor este tejido comprensivo logrado, lo mejor es explicitando el campo semántico hipercodificado que aquí se ha fundado, mostrando una cierta relación y progresión de conceptos que abren y cierran la idea de literatura como experiencia formadora de subjetividad:

Literatura > texto (meta-lengua/je) > pluralidad de voces > *semiosis*

↓

**Experiencia lectora > logo/patía > interpretación >
subjetividad**

Así las cosas, y resumiendo, la literatura entendida como experiencia, acarrea los siguientes matices:

- La experiencia presenta una sensación de extrañamiento, hasta terminar por creer que ese nuevo mundo, casi bárbaro (por lo desconocido) resulta verosímil: sucede que el texto ha creado su verdad y nosotros terminamos por leerla y asumirla pasajera. Esta sensación es el presupuesto para la elaboración de un sentido, cuyo beneficiario es el mismo sujeto-lector: La experiencia es un movimiento, un esfuerzo hacia el sentido.
- La experiencia implica un juego con el ya recreo lingüístico mostrado en el texto; por tanto, esta es recreación y fingimiento de superación de los límites del lenguaje. Así las cosas, en esta experiencia el texto literario, su literacidad, mueve a un cambio mental en el lector: el lector va tomando la sensación de una suspensión y una trasgresión y esto es lo que permite que el texto, literalmente “nos saque de casillas” y nos mete en “otras”.
- La experiencia compromete una toma de consciencia reflexionada; es decir, una re-aprehensión. Esta es, entonces, una toma de distancia del hecho vivido, un desdoblamiento con respecto a la consciencia del momento y, finalmente, una apropiación que permite re-significar; esto es, hacer *semiosis*; semiosis infinita, para dar mayor precisión semiológica. Entonces, la trasgresión unida a la semiosis se puede llamar, a secas, experiencia estética.

- La experiencia es siempre el hecho de un sujeto que significa su relación consigo-mismo (*Myself*), con el otro y con el resto del mundo, pues, como afirma Petit (2001), no es igual la construcción de la subjetividad con el aislamiento ni el individualismo.
- La experiencia de otro no puede convertirse en la mía, pero se puede compartir. La experiencia constituye el lugar decisivo donde el lector es capaz de reaprehender y comprender su propio destino. Cada uno responde por su propia experiencia; no ciertamente en el cerramiento de una autosuficiencia ilusoria, sino fundando su singularidad en el diálogo con otras singularidades. De este modo, la experiencia se revela apertura del sujeto a lo universal (Adler, 2008).
- La experiencia sobre el texto literario se torna instrumento de crítica social. Dicho de otra forma, es una práctica que empata con el acto de la denuncia. El hecho de referirse alguien desde unas coordenadas históricas de conocimiento, obliga a pensar que quien enuncia, siempre lo hace sobre algún evento de su época. Aquí la historia se vuelve histeria, pues la queja hace gala de sus síntomas. La escritura fina sirve pues no sólo como éxtasis, no es simplemente la historia, el uso de las formas, el talento del autor o recursos literarios lo que entra en juego. También está presente el cambio que se produce en el lector en dos sentidos: como individuo amante de las letras que queda en trance, en fruición, y como ciudadano inmerso en la sociedad que se enfrenta a una acusación que él mismo padece.
- Algunos, escritores y lectores por igual, creen que la literatura es un artículo exclusivamente de entretenimiento. Pero, si esto fuera así, si la literatura sólo es eso y sólo propone eso, está condenada a empobrecerse e incluso a desaparecer. Existen entretenimientos más espectaculares y menos exigentes que los del libro. La literatura ofrece algo más, la sensación de que nos acercamos a algo desconocido, a una dimensión de la experiencia humana que hasta ese momento apenas adivinábamos y que ahí, gracias a esa obra literaria hecha texto, se nos presenta como una realidad que podemos abarcar y comprender. Se trata de ese *déja vu* literario: «yo ya había experimentado esto mismo».

3. La función social de la literatura

Por otra parte, aparece al lado de la pregunta por la naturaleza de la literatura, su función; esto es, ya no qué es la literatura, sino para qué sirve, y más en tiempos como los que vivimos actualmente, cualificado por la rapidez, el pragmatismo social y la inmediatez. Pues bien, los mismos literatos pueden ofrecer pistas para encumbrar una respuesta sensata. Así, por caso, en una conversación inédita que tuvo lugar en el círculo de lectores de Madrid el 6 de noviembre de 1997, el escritor alemán Günter Grass, premio Nobel de literatura 1999, y el escritor español Juan Goytisolo reflexionaron sobre la misión del escritor y la función de la literatura.

Allí Günter Grass pregunta abiertamente “¿Para qué sirve la literatura cuando el futuro se nos presenta como una catástrofe anunciada, profetizada por horribles estadísticas? ¿Qué queda para contar, cuando a través de múltiples ejemplos diarios, vemos confirmada y certificada la capacidad de la especie humana para destruirse a sí misma y destruir a todos los seres vivos, de las formas más diversas?” (2002, p. 34). Grass tenía apenas 17 años cuando acabó la Segunda Guerra Mundial, aquel evento que dejó más 50 millones de muertos, impactó poblaciones con bombas atómicas, destruyó ciudades del tamaño de Londres y perpetuó el autoritarismo. Los hijos de esa época, los *baby boom*, heredaron los traumas de la guerra y, frente a ello, decidieron no vivir como sus padres, que cifraban la vida en trabajar. Se pasa, así, del acto de trabajar al de gozar y consumir: “vivir de una y bien”, dentro de la lógica del llamado “Estado Prepago”. En ese contexto Grass vivió en la Alemania dividida, caracterizada por la imposición de la censura sobre el pasado y una política articulada sobre mentiras. Después de 1945 la mayoría de los alemanes adoptaron una consigna: no hablar del tema, cubrir todo con una mano de olvido y dejar las cosas como estaban. Al respecto afirmó Grass:

La joven literatura quería hallar una respuesta para esta situación. Desde el comienzo estábamos contra esos silencios y esos olvidos. Y esa misma actitud la mantuve ante las tentativas oficiales de apaciguamiento, contra el statu quo y contra una historiografía obstinada en ocultar el pasado y a veces en transformarlo, alejando de la verdad a las nuevas generaciones. Impedir eso, es una de las misiones de la literatura.

Heinrich Böll¹⁷ y yo nos negamos siempre a que se nos llame “la conciencia de la nación”. Es una estupidez, el escritor en tanto tal no puede ser la conciencia de la nación, para aliviar a la

¹⁷ Heinrich Böll (1917-1985) fue una figura emblemática de la literatura alemana de posguerra, también llamada "literatura de escombros". En 1972 le fue concedido el Premio Nobel de Literatura.

nación de sus propias responsabilidades; para que la nación se sienta irresponsable respecto de su propia conciencia. A pesar de todo, varios escritores alemanes desvelaron lo que estaba oculto y cubierto de mentiras, haciendo un trabajo de memoria indispensable. Esa era su misión histórica, aun sabiendo que es una misión sin fin (2002, p. 35).

Más adelante comenta su temor a que las nuevas generaciones no tengan voluntad para tomar ese lugar. Sin embargo, afirma que sólo de ellos depende que se pueda salir del frío letargo de fundamentalismos y violencias. A lo que responde Goytisolo:

El rigor literario se traduce en un rigor ético respecto de la política y de la sociedad. Naturalmente, hay casos de autores que dan muestras de rigor ético en el campo político pero no en el literario. Su obra es un buen ejemplo que demuestra, por la contraria, que ambas cosas están absolutamente vinculadas. Para esos autores, la defensa de causas "no rentables", poco espectaculares, podría decirse que resulta inútil. Problemas como los de Bosnia, u otros más cercanos geográficamente, como las matanzas de Argelia, que se producen en medio del silencio de los medios, constituyen ejemplos elocuentes. Podríamos agregar lo que ocurre en Ruanda o en Kurdistán. Es verdaderamente lamentable, ya que cerrar los ojos ante esos problemas, es a la vez cerrar el espíritu a toda forma de respeto de la persona humana. Y eso me preocupa, porque lo mismo que usted, me preocupa lo que harán las próximas generaciones (2002, p. 35).

Es que, efectivamente, durante los 50 y 60 del siglo pasado el vínculo literatura-política fue muy explícito y fuerte. Se hablaba, por entonces, de un "compromiso", porque a través de los cuentos, de las novelas, de los poemas, el autor ejercía su condición de ciudadano con la obligación social y cívica de participar en el debate y la solución de los problemas de su sociedad. Así, por ejemplo, la voz del joven Sartre, en su famoso texto *¿Qué es la literatura?* (1948/1967) proclamaba que "[...] la literatura es un instrumento de transformación", porque muestra los mecanismos que están detrás de las injusticias, de la explotación y de la violencia convertida en poder.

Más acá, es el escritor peruano Vargas Llosa, Nobel de literatura en 2010, en su texto *Literatura y política* (2003) advierte que el efecto político más visible de la literatura es el de despertar conciencia respecto de las deficiencias del mundo social para satisfacer las expectativas, ambiciones y deseos. Y esto, *per se*, es político, ya que es una manera de formar ciudadanos críticos sobre lo que ocurre en el mundo. La justificación del poder es precisamente esa, hacer creer que la realidad funciona, que es limpia y clara. Pero la literatura se erige como "[...] el mejor antídoto frente al conformismo que revela aquella convicción, porque nos demuestra que la vida está mal hecha, que no es

verdad que vayamos para mejor” (2003, p. 45). Y esto nos lo revela a través de varias estrategias. Una de ellas es la del acto de comparar:

Y la conclusión de ese cotejo es la pequeñez de nuestro mundo comparado con ese otro tan grande, tan rico del que acabamos de salir. Y qué feo, mediocre y sórdido es este mundo nuestro comparado con ese donde todo parecía tan bello, incluso los peores aspectos de la condición humana (*ibíd.*, p. 56).

Es en este sentido en el que la literatura puede sernos útil. El semiólogo español Jesús Martín-Barbero (2002) se ha preguntado varias veces por aquello que necesita Colombia y, siguiendo a Daniel Pécaut, arriba citado, confirma que nos debemos la explicitación de una memoria común, que congrege todas las energías de edificación del país y que ayude a al pueblo a ubicar su experiencia cotidiana, marcada por medio siglo de dolor por la guerra civil. Ciertamente, la discontinuidad temporal donde cada acontecimiento nuevo va desplazando al anterior, hace que se pierdan también los referentes espaciales por medio de los cuales la memoria es posible. Ante esta desterritorialización, que se une a la destemporalización, se obstaculiza la construcción de un relato sobre lo acontecido, de la memoria y, sobretodo, transforma el concepto de identidad; de suerte que la narrativa que puede persistir es la individual, esa de ciertas personas cuando se ponen en la labor de reconstruir la trayectoria de vida pero asociada con lugares siempre disipados. Al respecto, clarifica Pécaut:

[...] las narrativas en las que se expresa esta memoria están basadas en la convicción de que la historia es repetitiva; lo que sucede ahora es lo mismo que sucedía en la violencia de los años cincuenta y lo que sucede en los años cincuenta es lo mismo que sucedía en las guerras civiles del siglo XIX. Prevalece la convicción de que siempre está presente la misma violencia que no está relacionada con actores específicos, sino que toma el aspecto de una fuerza bárbara que escapa al control de todo el mundo. Durante la violencia de loa años cincuenta, muchos campesinos decían: “Llegó la violencia” como si se tratase de un ente concreto. En el momento actual, no siempre se nombra a los actores, como si se tratara de fenómenos que van más allá de lo que éstos hacen (2003, p. 121).

Las consecuencias de este impedimento simbólico de reconocimiento real son múltiples y, no obstante, identificatorias de nuestra cultura. Entre otras están:

- Una nación cuyos discursos excluyen a las mujeres, a los indios y a los negros¹⁸.
- La obsesión por “blanquear” los indios y los negros: “[...] el mestizaje ha servido para trazar los caminos preferidos de identidad de nación. Del proyecto de nación en Colombia. Se ha presentado un tránsito desde lo indio y lo negro hacia lo mestizo, por vías del blanqueamiento.” (Zambrano, 2009, p.403); de suerte que ser mestizo también degrada al blanco, aunque enriquece al negro y al indio.
- La imposibilidad de un espacio de inclusión al diferente, comenzando por el Otro en la política.
- Un discurso vacío, ora en la opulencia retórica (*parler pour*), ora en el silencio (el silencio de supervivencia).
- Ensimismamiento y aislamiento, que devienen en conductas engreídas como la xenofobia y el racismo.
- Hay un espacio público nacional que debilita, fragmenta y des-ubica la nación: lo local no empata con lo global, porque ni siquiera puede equilibrar lo local.
- Una cultura que no se “hace mundo”, porque no reconoce sus diferencias locales, ni las desea integrar en el decurso de una nueva época.

La conclusión de todo esto salta a la vista y es contundente, pues no emerge ningún meta-relato, sólo quedan desparramados puntos de vista. Es así como se evidencia la necesidad imperiosa de un relato que desde lo simbólico de la ficción provea una memoria no agenciada por voces postizas ni por élites letradas, sino por un discurso capaz de arraigarla en una “temporalidad concreta”. Es una forma de regresión que nos saca de la historia y nos devuelve al mito, el de los eternos retornos, y en el que el único futuro posible es el que viene del más allá.

Esta nueva interpretación es lo que origina una escuela de intelectuales que piensan la identidad como un acto simbólico de enunciación de relatos incluyentes: “La identidad es una construcción imaginaria que se relata” (Martín Barbero, 1998, p. 5 y 9) y en esta labor, los creadores culturales deben, con sus prácticas estético-expresivas, tejer esos nuevos lazos (narrativos) de pertenencia con el territorio, para rehacer la identidad social., porque lo que se cuenta es a su vez múltiple, tanto en sus formas, como en sus contenidos.

¹⁸ El origen de la palabra “negro” aparece en el periodo esclavista como una forma de objetualizar sujetos. Por eso para muchos sujetos esa palabra se puede usar siempre y cuando se le anteponga un sujeto, por ejemplo “esta persona negra”; de lo contrario se está repitiendo el uso colonial de la palabra. Lo mismo puede evidenciarse de la palabra “indio”.

4. La enseñanza literaria y el misterio estético

Vista así la función de la literatura, ahora la pregunta se desliza hacia su enseñanza. Pues bien, actualmente se señala la posibilidad de hablar de una “competencia literaria”, definida por Carlos Lomas (2006) como la aglomeración de hábitos lectores, capacidad de fruición, habilidad de producir y comprender textos literarios y el conocimiento de obras, autores y sus intenciones más sobresalientes. Esto es, conocimientos, habilidades (interpretativas y creativas) y actitudes ante el texto literario, con lo cual se contribuye a una educación ética (estereotipos, ideologías, cosmovisiones...) y estética (aprecio por los usos creativos de la lengua) de los ciudadanos.

Sin embargo, queda por revisar la cuestión que apunta a la posibilidad de transmitir saberes, habilidades y actitudes que ayuden a la apreciación del texto literario. Lo es, en la medida en que se dan las condiciones para que un sujeto tenga acceso directo y auténtico a la experiencia de la comunicación literaria como lector y escritor, pues esta auxilia el acrecentamiento del mundo mental y cultural del descifrador (González, 1993).

Dada así su viabilidad, quien desee, sujeto o institución, contribuir a la competencia literaria de un lector, debe permitir que éste conciba la literatura como una experiencia subjetiva, vital y frutiva (ya se ha expuesto arriba); pero también, y preferentemente, como un tipo de comunicación que genera comunidad de lectores. Esto se puede lograr con mayor facilidad cuando se permite la circulación de documentos que generen emociones, para que se produzca un legado de satisfacciones, dado que no hay acción humana sin una emoción que la funde y la haga posible. Pero, para esto, es importante subrayar que, en términos prácticos a propósito de la realidad lectora, la emocionalidad de la que hablamos no es una sensación o sentimiento de agrado o desagrado, sino el placer del que hablan los semiólogos; es decir, los efectos de manipular la arquitectura “indexical” del texto. De suerte que leer placenteramente involucra a un lector que tenga la posibilidad de ir más allá del goce, que es lo indecible, y abrir el espacio para que haya un juego de interpretaciones con el texto (Barthes, 2007) porque todo texto constituye, de suyo, un misterio o un enigma contenido en sus entresijos, lo cual hace que el lector funde dudas, incertidumbres, sospechas, dilemas (Jurado, 1997). De esta suerte, resolver el misterio implica que el lector actúe como un detective forense, aquel que no sólo se detiene en los más locales detalles, sino que desconfía de aquello que los

signos y las señales pretenden decir. Y para ello es importante superar lo literal y trabajar con los significados implícitos.

En este orden de ideas, fue otro francés, el historiador Roger Chartier, quien arriesgó la idea de considerar la literatura como un conjunto de textos que pueden suscitar el deseo; esto es rasgar en la mente del lector la conciencia de algo que le falta: el sentido. Pero, y citando a Borges, agrega que estos textos envuelven un “misterio estético” y una “magia” (Chartier, 2008, pp. 30, 32), que hace posible definir el texto literario como generador de un “encantamiento”, es decir, que atrae al tiempo que entretiene, coincidiendo así con Roland Barthes, pues encantar es recrear con engaños. De esta forma, estimula la reflexión sobre los acontecimientos o hechos que hacen posible vivir ese misterio. Para discurrir sobre ello, ejemplifica rápidamente con el relato borgiano “El espejo y la máscara”, compilado en *El libro de arena* (1975), pues en él se cosquillea un esquema didáctico, el cual deja ver ciertas claves sobre cómo el texto literario ejecuta una “poetización y sublimación de lo real” (*ibid.*, p. 32) que consiente, en suma, experiencias estéticas. Así, pues, Chartier esboza un programa de enseñanza literaria al referir el relato borgiano y que se centra en cómo asumir el misterio estético que motiva un texto, y con él, la promoción de experiencias estéticas en los contextos dialógicos.

“El espejo y la máscara” es una breve pieza que relata la historia de la paulatina construcción de un poema que glorifique el triunfo bélico del Alto Rey en la Batalla de Clontarf y que solicita el mismo rey de Irlanda a su poeta, “el Ollán”, cortesano del reino. El primer poema es un reflejo fiel del suceso histórico, logrado con el uso de imágenes metafóricas primitivas (Mímesis); de ahí que el regalo otorgado por el rey sea un espejo de plata. El segundo, un códice, “no era la descripción de la batalla, era la batalla” (Borges, 2007, p. 58), por lo cual la aprobación fue manifiesta con otro regalo; esta vez una máscara teatral de oro, pues su uso actoral permite que alguien sea otro, sin dejar de ser él mismo. Por tanto, aquí el poema es representación creativa, y ya no imitativa, de la realidad. Finalmente, el último poema, nunca escrito y nunca repetido, permitió tanto al rey como al poeta acceder a la idea misma de Belleza, el absoluto estético y, por haber trasgredido los límites del lenguaje mismo (semiosis), el poeta se suicida usando la saga, último regalo del rey y asegurando, de esta forma, que su revelación fuera incomunicable; mientras el soberano se condena al autoexilio y al peregrinaje taciturno.

Es de notar aquí que en el apogeo del relato no sólo se “ritualiza” la fundación de los textos poéticos, lenguaje puro, sino que se ampara un misterio, en un doble sentido: rey

y poeta, gracias al *insight* logrado por con el poema insuflado una sola vez, se inician en un ritual secreto el cual, finalmente, mantiene oculto al lector el poema; es decir, aquella línea efímera y pura que funda el mundo. Hay aquí una clara referencia a la lengua adánica o “lengua perfecta”; es decir, aquella lengua natural, mágica, *a priori* que nombró por primera vez cada cosa presente en su momento originario, aquella previa a la construcción de la torre de Babel y, y que ha sido en Europa tantas veces rebuscada por los cultos religiosos desde el Medievo, pues permite acercarse o identificarse al estado divino o estado absoluto (Eco, 1999).

Recientemente fue Wittgenstein quien, en su *Tractatus* (1994) reseñó que lo místico (lo que evoca el misterio) existe y es, propiamente, lo inexpresable, idea que jadea en Mallarmé, Rimbaud o Joyce, expertos en trastocar las lenguas y en usar la alusión. Incluso, el mismo García Márquez (2012) padece este señalamiento cuando alude a los pergaminos de Melquiades, ese personaje local de Nostradamus. Todos estos esfuerzos se resumen en Borges con un poema, además que está conformado por una sola línea; poema feroz, pues atrapa y condena al tiempo y que, no por obra de la especulación sino de la tradición mística, puede pensarse como un poema de una sola palabra, quizá una del conjunto de los noventa y nueve nombres de Dios¹⁹, y que permite conocer la Belleza, “don vedado a los hombres”. Pues bien, todo esto ya aparece brillantemente resumido en la cita de Borges que recuerda Chartier, lo cual ilumina mejor lo que está detrás de la sentencia del escritor argentino: “*Art happens* (el arte ocurre) declaró Whistler, pero la conciencia de que no acabaremos nunca de descifrar el misterio estético no se opone al examen de los hechos que lo hicieron posible” (Chartier, 2008, p. 30).

En este orden de ideas, el asunto de la producción y comprensión de un Texto Literario obliga un trabajo minucioso de manipulación y de interpretación, abrigados por la experiencia auténtica y personal, pero asequible a otras experiencias. Sin embargo, en la experiencia del lector con el texto, lo que este arroja, la mayoría de las veces, es el recurso final que decanta Borges, a saber: ora el olvido, que es la verdadera muerte y que evoca el mito de Narciso, aquel ensimismado que por no poder comunicarse sino consigo mismo, termina inmolado; ora el acto de callarse (*tacere*: silencio de habla)²⁰, que sirve para evitar las trampas de la palabra y que es una “especie

¹⁹ Los noventa y nueve nombres de Dios son los epítetos usados por ciertos poetas del Islam para referirse a Dios (*v.gr.* iniciador, todopoderoso, santísimo...) y cuya existencia se atribuye al profeta Mahoma, quien afirmaba que Dios tiene cien nombres menos uno y que, quien los cuente, entraría al Paraíso.

²⁰ *Tacere, tacet*: se calla. De ahí viene *taciturno*: callado, que le molesta hablar.

de virginidad intemporal de las cosas, antes de que estas nazcan o después de que hayan desaparecido (*silentes* = los muertos)", pero que, por ciertos avatares de la lengua, se "convierten en sinónimos" (Barthes, 2004, p. 67).

No obstante, las didácticas literarias difunden la orientación de ciertas formas de demostrar o enseñar el *plus* de sentido que aprueban los lectores de las obras pues, finalmente, Borges mismo ha comunicado lo incommunicable de la experiencia del poeta y el Alto Rey, y lo ha hecho usando la lengua misma: una historia con personajes que ejecutan acciones cronológicamente, su fantasía inherente mezclada con el recurso de los datos históricos de la Irlanda de 1014 en cercanías a Dublín²¹, las comparaciones entre el Rey y el poeta con Eneas y Virgilio, y la compleja red de significantes que tejen finos sistemas de relaciones de significación (*espejos, máscaras, tríadas*, etc.) con bases filosóficas que evocan teorías esencialistas del lenguaje y opciones ficcionales para interpretar el mundo.

Recordemos que para Wittgenstein, "[...] lo inexpresable ciertamente existe, se muestra, es lo místico" (1994, Proposición 6.522, p. 183). Es así como para este lingüista austriaco lo místico es el territorio de lo inexpresable, cercano a lo que el psicoanálisis lacaniano llama "lo real", esto es, lo trascendente, pero, también, y a su vez, es lo que se muestra, vale decir, lo que se despliega. Así, pues, a pesar del aparente acallamiento que propone el filósofo, allí mismo se sostiene la posibilidad de expresar lo indecible, aquello que Barthes alerta con la siguiente advertencia:

[...] la "realidad" se muestra, lo "real" se demuestra; al igual que la obra se ve (en las librerías, en los ficheros, en los programas de examen), el texto se demuestra, se habla según ciertas reglas (o contra ciertas reglas); la obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje: sólo existe tomado en un discurso (o mejor: es Texto por lo mismo que él lo sabe); el Texto no es la descomposición de la obra; la obra es la cola imaginaria del Texto (1987, p. 74).

Así las cosas, esa zona de lo real, marcada como lo místico y lingüísticamente prohibida, supera o sobrepasa las redes del lenguaje. Es perentorio, entonces, arremeter

²¹ Recuérdese que la batalla de Clontarf es un hecho historiográfico. Sucedió el 23 de abril de 1014, el Alto Rey, Brian Boru, gobernador del antiguo reino irlandés de Munster, batalla contra los vikingos hasta vencerlos en una batalla que se consideró de todo un día. Lo único que no es fiel a la historia es el destino final de Boru: este es asesinado por un grupo de nórdicos que huían y se encontraron, por casualidad, con su tienda, mientras el rey rezaba. Los historiadores, no obstante, subrayan que, con frecuencia, la biografía del Alto Rey mezcla ficción y realidad.

contra los límites del mundo y, por tanto, del lenguaje que da cuenta de él. Ahora bien, aunque pueda creerse que ese ir más allá sea una labor desesperanzada, hay que arremeter contra el silencio porque, al fin y al cabo, “[...] el lenguaje no es una jaula” (Wittgenstein, 1990, p. 50). Para ello, están a disposición de todos, las habilidades que promulga una educación literaria, y que nos obliga, por lo menos, a concebir y proceder dos principios fundamentales:

- La comprensión del poema como un *corpus*, esto es, como un cuerpo sensible (en todo caso, nunca a un cuerpo del delito), que por su propia naturaleza se puede desmenuzar lúdicamente, partiendo de su naturaleza como producto que teje voces y contextos cognitivos. En suma, el Texto Literario como un “campo metodológico” que “[...] sólo se experimenta en un trabajo, en una producción” (Barthes, 1987, p. 74).
- Sin pretensiones de renunciar a la exposición de hechos de semiosis ni a la explicación, la experiencia estética y su mística puede ser escuchada sin un control pedagógico que la reduzca a exclusiva cognición, que tiende a convertir el texto a un cuerpo del delito que hay que volver cadáver para diseccionarlo y, cautelosamente, revisar sus entresijos. No se trata entonces, como ha hecho la escuela, de tomar el texto como el biólogo el tejido, sino de (de)mostrar cómo su semiosis desestabiliza, afecta, transforma deforma o conforma a un lector, puesto que “[...] el texto es portador de un *pneuma*, de un *ánimus*, o de un *spíritus* que al mezclarse con la sustancia etérea del alma, la conforma, la transforma o la deforma” (Larrosa, 2003, p. 46), lo cual permite que el encuentro con el texto literario se convierta en un “acontecimiento” que, al afectar la subjetividad, implica detenerse a escuchar activamente y creativamente lo real que el texto informa²². Desde esto, se puede pensar en los fundamentos de una formación lectora del texto literario, donde lo real se solapa con lo imaginario y se materializa en lo simbólico.

Así, pues, una formación asumida como experiencia quiebra los contornos entre imaginación y Principio de realidad (logopatía) y afirma la potencia que no deja nada igual en la subjetividad. Transformaciones que pueden personificarse con metáforas,

²² Lugarini (1996) propone cuatro tipos de escucha, desde *la distraída* hasta *la crítica*, pasando por *la dirigida* y *la creativa*. Esta última exige del interlocutor la reminiscencia rápida de datos (enciclopedia o *stock* de saberes) relacionados con la situación que intenta comprender, al tiempo que presupone la actividad simultánea tanto del pensamiento convergente o lógico, como del pensamiento divergente o lateral, requisitos cardinales para que se instituya una comprensión sobre lo que sucede en los escenarios escolares comunicativos.

como las que Larrosa (2003) sugiere para encarnar la experiencia estética, a saber: la de fármaco, la de viajero y la del traductor. Esto es, la experiencia donde el texto actúa como una medicina que actúa en el alma o la experiencia donde el texto actúa como un mapa para no perderse, o finalmente aquella donde el texto nos lleva a otros códigos idiomáticos y nos obliga a ajustar lo foráneo con lo local. De hecho, a partir de este ofrecimiento, apostaremos a continuación por explotar la metáfora de la traducción.

CAPÍTULO 2

GARCÍA MÁRQUEZ Y LA LITERATURA

1. Introducción

Es hora de permitirnos desembocar de los nublados teoréticos y contemplativos al caso que nos concierne: los textos literarios de Gabriel García Márquez puesto que el esfuerzo hasta ahora adelantado nos permite abrir un boquete en una realidad artística para poner en escena la idea tramada otrora. Sí, la empresa literaria de García Márquez cristaliza como experiencia estética, en tanto un lector, el que administra estas líneas, apoyado con los efluvios de la imaginación, confirma la existencia de una *gnóstica*; o mejor, de una *mística* (Wittgenstein), que no se contenta sobre la *univocidad* de los significantes y que terminará, tras su intento caprichoso y exagerado de ir más allá de las tramas de la lengua misma, el costeñol, insistiendo en algunas de-mostraciones sobre los textos y cómo en ellos se per(ex)siste adormecida la identidad de un pueblo, transformando la tríada lector-texto-contexto cognitivo en *plus* de sentidos.

2. El educando autodidacta y el cronista: 1943-1952

Gabriel José de la Concordia García Márquez nació el 6 de marzo de 1928 en medio de un aguacero y fue uno de los dieciséis hijos de un telegrafista que trabajaba en Aracataca. Aquel año Luis Buñuel había realizado *Un perro andaluz* y Federico García Lorca publicaba su *Romancero gitano*. Ese mismo año, nueve meses después, en la población costera de Ciénaga (Magdalena), a 35 kilómetros de Aracataca, sucedía la llamada “Matanza de las bananeras”. Crece, entonces, en casa de sus abuelos maternos en Aracataca, escuchando testimonios de ese traumático hecho socio-económico del país, mientras sus padres residen en Sucre.

A sus doce años, en 1940, tras la muerte de su abuelo, Nicolás Márquez, los padres de García Márquez deciden su traslado a Barranquilla para que adelante sus estudios de secundaria en el colegio jesuita San José, y allí sobresale por colaborar como porta y cronista en la revista *Juventud* de esa institución. A comienzos de enero de 1943, a los quince años de edad, y con la intención de aliviar la economía familiar, García Márquez salió de casa rumbo a Bogotá, dejando siete hermanos y uno más en gestación, a buscar maneras de financiarse sus estudios de secundaria, pues en esa época los subsidios escolares sólo eran impartidos en la capital de Colombia, y el concurso de becas era en el corazón de la pacata Bogotá de entonces. Entonces, su padre le consiguió un boleto fluvial y \$200 pesos (0.06 centavos de dólar). El tortuoso viaje implicó, primero, la llegada a Magangué, luego Barranquilla y desde allí, tras una semana larga de viaje por el río Magdalena en un barco de dos chimeneas y tres pisos, a Puerto Salgar al pie de los Andes orientales y a 195 kilómetros de Bogotá. Desde este puerto, un trencito artesanal lo llevó a la Estación de la Sabana donde un familiar lejano lo recibió con un cielo gris y un ambiente glacial, tanto que la cama parecía mojada; en sus calles escaseaban las mujeres y sólo se veían hombres vestidos de negro (Castro Caicedo, 1977).

Gracias a la asistencia del también costeño Adolfo Gómez Támara, un joven abogado y Director Nacional de becas de Educación, García Márquez consiguió llegar el 8 de marzo de 1943 al Liceo Nacional de Varones de la colonial ciudad de Zipaquirá, justo dos días después de cumplir sus dieciséis años, para comenzar a ejercer el rol de un estudiante de tercero de bachillerato:

El Liceo donde iba becado funcionaba en un “convento sin calefacción y sin flores” y estaba en el mismo “pueblo remoto y lúgubre donde Aureliano Segundo fue a buscar a Fernanda del

Carpio a mil kilómetros del mar”²³. Para él [García Márquez], nacido en el Caribe, “aquel colegio era un castigo y aquel pueblo helado una injusticia”. Su único consuelo fue la lectura. Pobre, sin familia, costeño en un mundo de cachacos, Gabriel encontraría en los libros la única manera de fugarse de una realidad tan sombría. En el vasto dormitorio del liceo, se leían libros en voz alta: *La montaña mágica*, *Los tres mosqueteros*, *El jorobado de Nuestra Señora de París*, *El conde de Montecristo*. Los domingos, sin ánimo de afrontar el frío y la tristeza de aquel pueblo andino, Gabriel se quedaba en la biblioteca del liceo leyendo novelas de Julio Verne y de Salgari y los poetas españoles o colombianos cuyos versos aparecían en los textos escolares. Malos poetas, poetas retóricos (Apuleyo Mendoza, 1982, p. 42-43).

Tras cuatro años de estudios de constante confrontación cultural (Interior andino Vs. Bordes costeros), de 1943 a 1946, García Márquez fue el mejor estudiante de la promoción de 1946 y se tituló de bachiller, habiendo cultivado la ponzoña literaria, por cierto, ya incubada desde que era estudiante en el Colegio San José, en Barranquilla. Todo aquello que le aportó su paso por Bogotá pero, sobre todo, sus estudios en Zipaquirá fueron los estímulos para que aquel joven solitario en el mundo cachaco se leyera toda la biblioteca de Liceo Nacional de Varones de Zipaquirá: “[...] fue tanto el ardor literario, o tanta la soledad, que cuando despachó todos los libros de literatura, continuó devorando cuanto texto caía en sus manos” (Saldívar, 1995, p. 16). Una soledad, no obstante, llevada con alegría, tranquilidad y dignidad y sobre todo, con la anuencia de amigos y profesores, lo cual, todo unido, le permitió formarse como lector y como escritor. De hecho, el mismo García Márquez afirma de su paso por Zipaquirá que fue:

Uno de los lugares donde no tuve la impresión de que no sobraba fue en Zipaquirá. Porque allá estábamos todos los que sobrábamos. Mira, son seis años de mi vida que recuerdo poco porque son poco accidentados. Yo me encontré con que en Zipaquirá estaban todos los pobres del país. Todos estábamos igualmente jodidos (García Márquez, en Castro Caicedo, 1977, p. 3).

²³ De esta manera aparece en *Cien años de soledad* y de forma sesgada, descrita la ciudad colonial de Zipaquirá y, por extensión, de Bogotá: “En realidad Aureliano Segundo comprendió desde la noche de bodas que volvería a casa de Petra Cotes mucho antes de que tuviera necesidad de ponerse los botines de charol: Fernanda era una mujer perdida para el mundo. Había nacido y crecido a mil kilómetros del mar, en una ciudad lúgubre por cuyas callejuelas de piedra traqueteaban todavía, en noches de espantos, las carrozas de los virreyes” (García Márquez, 2012, p. 209).

Además, desde esa época, se sabía de memoria todos los poetas clásicos españoles y queda ampliamente impresionado por la obra y vida de Rubén Darío pero, sobre todo, por el movimiento poético Piedra y Cielo, fortalecido por poetas como Jorge Rojas, Arturo Camacho Ramírez, Eduardo Carranza o Tomás Vargas Osorio cuyas obras se caracterizaban por revolucionar las formas de los parnasianos y neoclásicos colombianos. Sin duda, como el mismo García Márquez confesó, sin el conocimiento de este movimiento poético no se habría convertido en escritor (Cobo Borda, 1982), pues le dio al escritor el elemento de rebeldía que lo caracterizaría como escritor, confirmando de paso que la formación literaria fue, fundamentalmente, poética.

Gracias a esta influencia, y al encuentro que tuvo con el propio Carranza y con el poeta Jorge Rojas a mediados de 1944 en la casa del entonces rector del Liceo, Carlos Martín, García Márquez publicó en regla, bajo el pseudónimo de Javier Garcés, su poema “Canción” en el suplemento literario del periódico *El Tiempo*, fechado el 31 de diciembre de 1944, y preludiado con un epígrafe del propio Eduardo Carranza, director del Suplemento:

Canción

«Llueve en este poema»

E.C.

Llueve. La tarde es una
hoja de niebla. Llueve.
La tarde está mojada
de tu misma tristeza.
A veces viene el aire
con su canción. A veces...
Siento el alma apretada
contra tu voz ausente.

Llueve. Y estoy pensando
en ti. Y estoy soñando.
Nadie vendrá esta tarde
a mi dolor cerrado.

Nadie. Solo tu ausencia
que me duele en las horas.
Mañana tu presencia
regresará en la rosa.

Yo pienso –cae la lluvia–
en tu mirada tierna.
Niña como las frutas,
grata como una fiesta,

ÉDER GARCÍA DUSSÁN

hoy está atardeciendo
tu nombre en mi poema.

Javier Garcés (En: Martín, 2009, pp. 115-116).

Este poema, lamenta la trágica muerte de una de sus novias en Zipaquirá, Lolita Porras, mientras que ya en su cabeza existía Mercedes Barcha, quien lo esperaba en Magangué y quien sería su esposa en 1957.

En ese mismo año, 1944, escribió su primera prosa lírica, la cual leyó durante la clase de literatura. Posteriormente, aparecería en la *Gaceta Literaria* del Liceo. De esta manera, García Márquez daba a conocer su primer trabajo periodístico, intitulado “El instante de un río”. “Ese año fue cuando realmente surgió el joven escritor, que hasta entonces había sido poeta, con la característica clara de escribir con estilo “piedracielista” y de comenzar a firmar como Javier Garcés” (Castro, 2012, p. 191). Es de esta manera como su obsesión de ser poeta (convencido, desde entonces, que la literatura es la poesía) va cediendo el paso para la prosa; Y es gracias a que era un estudiante bastante indisciplinado, que logra comenzar a escribir narrativa. En efecto, el prefecto de disciplina y también su profesor de literatura, Calderón Hermida, lo castigaban por sus menoscabos sociales y, de castigo, lo ponía a crear relatos y así evitar su expulsión; es así como:

En ese contexto, García Márquez escribió un día, hacia finales de cuarto de bachillerato, su primer cuento: Sicosis obsesiva. Era la historia de una muchacha que se convertía en mariposa, y volaba y volaba, y le sucedían todo tipo de cosas. Calderón Hermida y algunos de sus ex condiscípulos recordarían la anécdota vivamente, pues el relato de Gabriel les produjo verdadera fruición, y a partir de ese momento algunos empezaron a ver en Gabriel al futuro fabulador de cualidades excepcionales (Saldívar, 1995, p. 32).

El cuento causaría tanto impacto que comenzó a circular de mano en mano hasta llegar al secretario del Liceo, quien manifestó que ese relato tenía similares cualidades a las de una novela; se trataba de la obra magna del escritor de origen judío Franz Kafka, desconocido prácticamente en el ámbito nacional en ese momento. Gracias a esa asociación intertextual o dialógica, algunos fragmentos de *La metamorfosis*, días después, siendo leídos en clase de literatura.

García Márquez leería toda la obra cuando ya era estudiante de Derecho, años más tarde. De esta manera, resulta evidente que estuvo rodeado de hacedores victoriosos; y, en ese sentido, contó con toda la suerte del mundo para llegar a ser lo que es, empezando por los profesores de su bachillerato. En cuanto a Kafka, terminará siendo para el joven prosista el estímulo que le concederá el enorme descubrimiento de que sería escritor, que escribiría novelas tal como él mismo lo confirma en las conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza (1982), y esto en parte porque,

Kafka, en alemán, contaba las cosas de la misma manera que mi abuela. Cuando yo leí a los diecisiete años *La metamorfosis*, descubrí que iba a ser escritor. Al ver que Gregorio Samsa podía despertarse una mañana convertido en un gigantesco escarabajo, me dije: «Yo no sabía que esto era posible hacerlo. Pero si es así, escribir me interesa.» (...) Por lo pronto comprendí que existían en la literatura otras posibilidades que las racionalistas y muy académicas que había conocido hasta entonces en los manuales del Liceo. Era como despojarse de un cinturón de castidad. Con el tiempo descubrí, no obstante, que uno no puede inventar o imaginar lo que le da la gana, porque corre el riesgo de decir mentiras, y las mentiras son más graves en la literatura que en la vida real. Dentro de la mayor arbitrariedad aparente, hay leyes. Uno puede quitarse la hoja de parra racionalista, a condición de no caer en el caos, en el irracionalismo total (Apuleyo, 1982, p. 31).

No leería completamente *La Metamorfosis* de Kafka sino hasta 1947, cuando era estudiante de primer año de Derecho, a los 19 años de edad²⁴. Y, entonces,

Al día siguiente empecé –afirma García Márquez – a tratar de saber qué carajo se había hecho en la novela desde el principio de la humanidad hasta mí. Entonces agarré la novela en un orden riguroso, digamos, desde la Biblia hasta lo que se estaba escribiendo en ese momento. A partir de entonces, durante seis años, yo solo hice literatura, dejé de estudiar y dejé todo. Empecé a escribir una serie de cuentos que eran totalmente intelectuales: son los primeros cuentos publicados en *El Espectador* (García Márquez, 1977/2014, p. 18)

²⁴ Él mismo le confiesa a Castro Caicedo, en entrevista lograda en 1977, que había decidido estudiar Derecho porque era la carrera que le permitía estudiar y trabajar: “Me vine después del bachillerato a Bogotá a estudiar derecho porque era la única profesión que sólo tenía clases por la mañana. Me hubiera gustado estudiar arquitectura, ingeniería, cualquier otra cosa, porque además en esa época se estudiaba lo que se podía. Pero la única que permitía estudiar y trabajar era derecho” (García Márquez, en Castro Caicedo, 1977, p. 4).

Como se nota, el Liceo fue un verdadero centro literario, una caja experimental “[...] donde descollaba la alta calidad y preparación de los profesores, la mayoría de claras ideas de izquierda, quienes aparte de educar y formar a los estudiantes, les prestaban las últimas y más destacadas obras de la literatura, fuere cual fuere su contenido, incluyendo las de Marx, Freud o Vargas Vila” (Castro, 2012, p. 21). Lecturas que, a la postre, moldearán su espíritu y que le permitirán describir densamente la realidad social en sus reportajes y crónicas. Y, una vez descubierto el interés por ser escritor, comienza a escribir. El mismo García Márquez, el tres de mayo de 1970, en un discurso pronunciado en Caracas (Venezuela), expuso las razones que lo llevaron a convertirse en un escritor de oficio:

A mí nunca se me había ocurrido que pudiera ser escritor pero, en mis tiempos de estudiante, Eduardo Zalamea Borda, director del suplemento literario de *El Espectador* de Bogotá, publicó una nota donde decía que las nuevas generaciones de escritores no ofrecían nada, que no se veía por ninguna parte un nuevo cuentista ni un nuevo novelista. Y concluía afirmando que a él se le reprochaba porque en su periódico no publicaba sino firmas muy conocidas de escritores viejos, y nada de jóvenes en cambio, cuando la verdad –dijo– es que no hay jóvenes que escriban.

A mí me salió entonces un sentimiento de solidaridad para con mis compañeros de generación y resolví escribir un cuento, no más por taparle la boca a Eduardo Zalamea Borda²⁵, que era mi gran amigo, o al menos que después llegó a ser mi gran amigo. Me senté y escribí el cuento, lo mandé a *El Espectador*. El segundo susto lo obtuve el domingo siguiente cuando abrí el periódico y a toda página estaba mi cuento con una nota donde Eduardo Zalamea Borda reconocía que se había equivocado, porque evidentemente con “ese cuento surgía el genio de la literatura colombiana” o algo parecido.

Esta vez sí que me enfermé y me dije: “¡En qué lío me he metido! ¿Y ahora qué hago para no hacer quedar mal a Eduardo Zalamea Borda?” Seguir escribiendo, era la respuesta (*El Espectador*, 23-III-2010).

Efectivamente, el cuento que mencionó aquí García Márquez fue “La tercera resignación”, aparecido en *El Espectador* del sábado 13 de septiembre de 1947, sección “Fin de Semana”, que comienza así: “Allí estaba otra vez ese ruido. Aquel ruido frío, cortante, vertical, que ya tanto conocía pero que ahora se le presentaba agudo y doloroso, como si de un día a otro se hubiera desacostumbrado a él” (García Márquez,

²⁵ Eduardo Zalamea Borda (1907-1963) fue un escritor colombiano que con su novela *Cuatro años a bordo de mí mismo*, por muchos considerada una “obra pornográfica”, exploró novedosas técnicas para la narrativa colombiana de ese entonces, influido por Joyce y Proust. Fue escritor de la columna “La ciudad y el mundo” en *El Espectador*, y el director del suplemento de este mismo diario, lugar donde García Márquez, publicó sus primeros cuentos (Gómez, 1998).

2012 p. 11). Un mes más tarde, en el mismo periódico, y en la misma página de la misma sección, aparecería su segundo cuento publicado, “Eva está dentro de su gato”. El tercero, “Tubal-Caín forja una Estrella”, aparecería allí mismo el 17 de enero de 1948, cuando García Márquez ya era estudiante de Derecho en la Universidad Nacional, sede bogotana. El 9 de abril de 1948, día del hecho traumático llamado “El Bogotazo”²⁶, la Universidad Nacional es cerrada y:

Según varios de sus amigos, la residencia donde vivía la joven promesa que había aceptado el desafío de Zalamea, también fue pasto de las llamas, y varios de ellos tuvieron que realizar ingentes esfuerzos para impedirle que entrara a rescatar sus cuentos, en una casa que amenazaba con venirse abajo en cualquier momento (Zuluaga, 2007, p. 17).

Es así como confirmamos que el Liceo Nacional marcó la vida narrativa García Márquez, pero la cadena de experiencias que vendrían después sería el comienzo de su carrera de cuentista y luego de novelista. Una labor que, posterior al reconocimiento público, gracias a sus publicaciones en *El Tiempo* y *El Espectador*, sólo le permitió afirmar ante un enorme auditorio en Venezuela, veintidós años después, que “[...] el oficio de escritor es tal vez el único que se hace más difícil a medida que más se practica. “La facilidad con que yo me senté a escribir aquel cuento una tarde [La Tercera Resignación] no puede compararse con el trabajo que me cuesta ahora escribir una página” (*El Espectador*, 23-III-2010).

Un año después de que García Márquez hubiera entrado a la Universidad Nacional de Colombia, el viernes 9 de abril de 1948, era abaleado el político liberal Jorge Eliecer Gaitán en los umbrales de su lugar de trabajo, el edificio Agustín Nieto, en el corazón de Bogotá, y cuando salía luego del mediodía a almorzar. En ese momento, a unos escasos trescientos metros de distancia del lugar, en una residencia para estudiantes costeños, García Márquez leía *Ulises*, de Joyce. Fue así como García Márquez fue testigo directo no sólo de la muerte del líder liberal Gaitán (de igual inclinación que la de su abuelo Nicolás Márquez Iguarán) sino que, desde esa cruda escena, obtendría la

²⁶ *El Bogotazo* es hecho más fuerte que soportó la administración conservadora de Mariano Ospina Pérez y es la consecuencia socio-política del asesinato de Gaitán, sucedido el 9 de abril de 1948, la cual se manifestó como la expresión de la inconformidad de las masas populares ante la situación del país. Entre los sucesos más traumáticos se recuerda que buena parte de la policía se adhirió a los insurgentes y proporcionaba armas, en tanto que delincuentes comunes se dedicaban al saqueo y quema de edificios del centro de Bogotá. La confusión duró del 9 de abril hasta el 10, y se calcula un saldo de entre 4000 y 6000 muertos.

evidencia de la dura escuela de la violencia colombiana. La violenta reacción generada por su muerte, dejó destruidas más de cien edificaciones del centro de Bogotá, entre ellas aquella pensión, morada de nuestro escritor. Días después, la Universidad Nacional fue cerrada como un hecho más de la guerra civil que ya enfrentaba a liberales y conservadores cuya violencia era organizada y legitimada desde el poder. La violencia narrada por su abuelo materno, otrora militar, era ahora una certeza dolorosa y una sensación de terror constante que devoraba al país y hacía que el entonces joven estudiante fuera una especie de gitano, asentándose efímeramente en las zonas andina y costera.

Fue gracias a esto que se desplazó de nuevo a la costa atlántica colombiana y llegó a la ciudad costera de Cartagena, donde en ese momento residían sus padres y donde se respiraba un aire relativamente libre de los efectos de El Bogotazo. Esta ciudad le permitió establecer contacto con dos grandes influencias literarias de su época: el poeta y novelista bogotano Héctor Rojas Herazo, quien en ese momento era reportero y cronista en el diario *El Universal* de esa ciudad²⁷, y el poeta cartagenero Gustavo Ibarra Merlano, profesor de Griego en el Colegio San Pedro Claver de Cartagena, un intelectual apasionado por la cultura griega pero, especialmente, la tragedia, la mitología y la filosofía griegas, donde se destacaba el estudio de Sófocles. Este grupo de estudio, y la cada vez menor intermitencia a las clases de derecho en la Universidad de Cartagena, serían la causa de su desinterés por la carrera iniciada en Bogotá.

García Márquez tenía 20 años cuando inició su labor periodística en “El Universal” con su columna “Punto y aparte”, como tampoco en establecer un grupo de estudio con Rojas Herazo, Ibarra Merlano y el jefe de redacción del diario y veterano gaitanista, el señor Clemente Zabala, quienes leían con entusiasmo poesía del siglo de Oro (Lope, Góngora, etc.), literatura española clásica y hasta obras de Virginia Woolf; todo esto como un acto relativamente peligroso, pues era una ciudad donde “[...] pesaba tanto el pasado” (Montes, 1995, p.40). De suerte que más que el grupo de Barranquilla, fue el de Cartagena el que terminaría puliendo al joven García Márquez (García Usta, 1995)²⁸

²⁷ *El Universal* de Cartagena fue fundado el 8 de marzo de 1948 por Domingo López Escauriaza y Eduardo Ferrer Ferrer. Como se nota, cuando ocurrió “El Bogotazo”, el periódico llevaba un mes de circulación, razón por la cual tuvo que lidiar con la censura y cercos publicitarios. Igualmente, *El Heraldo* que recibe por tres años a García Márquez está marcado por la turbulencia social.

²⁸ El escritor, poeta y ensayista costeño Jorge García Usta es quien, en oposición a la investigación del francés Jacques Gilard resalta que es el Grupo de Cartagena y no el Grupo de Barranquilla quien le da la importancia definitoria a la vida intelectual del entonces joven García Márquez, aportando especialmente la estrategia del humor en el periodismo y el amor por la belleza de los pequeños sucesos de la vida cotidiana. Es gracias a Clemente Manuel Zabala, Héctor Rojas Herazo, Gustavo Ibarra Merlano y los

puesto que le permitió alternar estudios literarios y trabajo periodístico constituido por “[...] unos textos breves y ágiles, muy esporádicos. No es una columna diaria, aunque posee todas sus características. Son en total 38 las colaboraciones firmadas por él y aparecidas en la columna “Punto y aparte”. De ellas, 36 corresponden a 1948, y sólo 2 a 1949” (Zuluaga, 2007, p. 18). Allí ya está el germen de una escritura literaria con una plasticidad verbal arrolladora. Tal como afirma Cruz:

Aquí nos ofrece el novelista impresiones, dibujos líricos, donde la frescura de las imágenes, ciertamente, nos alivia del peso de las cosas. Por estos escritos pasa el viento inmemorial del mundo, la remota convivencia de árboles y muertos, la belleza sin hondura del instante y la realidad transparente de la perplejidad. El reino animal y vegetal entablan con el hombre una conversación de raíces imprevistas, y el poeta García Márquez acaba hablando de lo ineludible, de lo que irremisiblemente nos concierne (1995, p. 215).

Mientras ejerce este rol periodístico en *El Universal*, entre mayo de 1948 y octubre de 1949, basado, básicamente, en noticias curiosas e insólitas que transforma en audaces relatos por medio de la ironía o el humor que contienen harto ingrediente crítico, García Márquez escribe borradores de su primera novela (originalmente llamada *Ya cortamos el heno*), y cuyos originales, Gustavo Ibarra Merlano, uno de los más destacados ensayistas de ese período, lee con entusiasmo hacia 1951 (Montes, 1995). Pero, mientras se gesta *La hojarasca*, que saldrá a la luz cuatro años después, entre 1948 y 1949, el diario bogotano *El Espectador* seguiría publicando cuentos de su autoría en el *Magazín Dominical*. Entonces aparece “La otra costilla de la muerte” (julio de 1948), “Diálogo con el espejo” (enero de 1949) y “Amargura para tres sonámbulos” (noviembre de 1949). Así, a los escasos veintidós años, García Márquez ya tenía publicados seis cuentos de su autoría.

En 1949, nueve años después de abandonar Barranquilla, García Márquez regresa a la ciudad y desde enero de 1950, ya no aparecerán sus producciones ni en *El Universal*, ni en *El Espectador*, sino en el diario *El Herald*, sacando a la luz sus crónicas en la columna “La jirafa”, todo esto bajo el pseudónimo de *Septimus*²⁹; labor que, por tres años (1950-1953), le permitió sumar unas cuatrocientas columnas (un promedio de 11

hermanos de la Espriella, que el entonces dubitativo estudiante de Derecho, en 1948, se adiestró en las posibilidades técnicas de la novela moderna y del cine de su época. La controversia por si fue el nativo Zabala o del catalán Vinyes el verdadero maestro de García Márquez está plenamente identificada en García Usta en su artículo “Jacques Girard: un profesor cuadrículado” (1999).

²⁹ Por cierto, *Septimus* es un personaje de la novela *La Señora Dalloway* de Woolf.

por mes) y con esto sobrevivir precariamente en Barranquilla, “La puerta de oro de Colombia”³⁰. Sin embargo, lo más notorio de esta experiencia fue que, nuevamente, pudo hacer parte de un grupo de tertulias con artistas, cuentistas, cineastas y librerios, constituyéndose así en parte fundamental del crisol de interlocutores significativos del llamado “Grupo de Barranquilla”, como llamó en 1973 el escritor boyacense Próspero Morales Padilla a un grupo de amigos³¹ unidos por la bohemia, las discusiones sobre películas y por el deseo de conversar sobre pintura, deportes (especialmente el béisbol) y literatura, especialmente de Joyce, Woolf, Hemingway, Faulkner, Borges, Ortega y Gasset, Sartre, Camus, Dela, Cortázar, Capote y otros como León de Greiff, Álvaro Mutis o Arturo Camacho Ramírez³².

Este círculo intelectual fue convocado, desde la década de 1940, sin grandes pretensiones ni planes detallados, en torno al cuentista catalán Ramón Vinyes, quien, en una librería (librería Mundo) y luego en un café (café Colombia) platicaba con intelectuales barranquilleros, muchos de ellos reporteros de periódicos, como Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Bernardo Restrepo Maya, Orlando Rivera, Miguel Camacho Carbonell, Néstor Madrid Malo, Rafael Marriaga, Carlos de la Espriella y tiempo después, desde 1950, García Márquez. Vinyes llegó a Barranquilla en 1914, y estimuló la creación y dirección de la revista *Voces* que tuvo 60 números, siempre con el mismo epígrafe: “Los espíritus mediocres condenan generalmente todo lo que está fuera de su alcance”. Posteriormente, fue testigo de la creación de un semanario dirigido por Alfonso Fuenmayor y cuyo jefe de redacción sería García Márquez. Este fue un producto que, gobernado por una modesta editorial, estimulado por la circulación de la revista colombiana, *Voces* y que se separaba de esta

³⁰ La “puerta de Colombia” es un mote asignado a la ciudad por el presidente conservador Mariano Ospina Pérez en 1946. Y, mientras allí trabajó García Márquez, la columna “La Jirafa”, “escrita al filo de la medianoche, le deparaba al periodista tres pesos por entrega, que le permitía vivir en el desván de una edificación, cuyos cuatro pisos restantes eran un burdel” (Zuluaga, 2007, p. 49).

³¹ De suyo, son los amigos de Aureliano Buendía en *Cien años de soledad*: Germán Vargas, Álvaro Cepeda, Alfonso Fuenmayor y el viejo catalán Vinyes.

³² Después de más de dos lustros, hacia 1954, el Grupo de Barranquilla comenzó a reunirse en un bar decorado por Obregón y llamado “La Cueva”, propiedad de uno de los miembros del grupo, el odontólogo Eduardo Vilá, lugar que combinó la juerga con la crítica literaria y la pintura. Los jolgorios dionisiacos se volvieron tan famosos que, al grupo terminaron por unirse y asistir otras personalidades artísticas del país como Fernando Botero, Rafael Escalona, Plinio Apuleyo Mendoza, Próspero Morales Pradilla, Antonio Roda, Héctor Rojas Herazo y Enrique Grau; Nereo López, Marta Traba, Julio Mario Santo Domingo y otros más. Muchos de estos personajes son en la actualidad grandes íconos de la literatura y el mundo musical y plástico de nuestro reservorio cultural.

por ser una inusual miscelánea de deporte, ensayos y textos de ficción, lo titularon “Crónica, el mejor *Week-end*”³³. El semanario terminó apilando reportajes de temas preferentemente deportivos y algunos cuentos tanto de García Márquez, como de Cepeda Samudio (Vargas, 1973). De hecho, el primer número de “Crónica” apareció en abril de 1950, justamente en el mismo mes en el que Vinyes viajó a Barcelona a morir dos años más tarde; mientras que el segundo número, aparecido el 6 de mayo, es altamente significativo porque allí salió a la luz el séptimo cuento de García Márquez: “De cómo Natanael hace una visita”. En junio de 1950 sirve para que se vea en el Magazín Dominical de *El Espectador* su octava publicación, el cuento “Ojos de perro azul”. En el octavo número de “Crónica”, aparece el cuento “La mujer que llegaba a las seis” (reeditado en *El Espectador* en marzo de 1952) y en el décimo segundo número, en el mes de julio, el décimo cuento de García Márquez, “La noche de los alcaravanes”.

Fue el mismo año (1950) en el que, escribiendo por las noches en un hotel de paso entre prostitutas, se obsesionó por insertar en un libro titulado originalmente “La casa” las vivencias de su infancia, apoyado en la experiencia lograda con la escritura de cuentos y de crónicas. En esa colcha de retazos, García Márquez quería enhebrar toda su vida y sus imaginarios literarios, pues pensaba que nunca más volvería a escribir una novela; pero, a través de una secreta disciplina. Así, mientras le hacía trampas a la vida bohemia y al trabajo alimenticio en *El Heraldo*, comenzó el largo esfuerzo escritural de *La Hojarasca*. De esta forma se atestigua cuando se repara en la columna “Apuntes para una novela”, y ya no firmada por *Séptimus*, sino por García Márquez. Se trata del breve relato “El regreso de Meme”, publicado en *El Heraldo* en septiembre de 1950 y que son el esbozo casi acabado de los párrafos tercero, cuarto y quinto del segundo capítulo de *La Hojarasca*. (Zuluaga, 2007). Todo esto es narrado por el mismo García Márquez en la primera entrevista concedida a Alonso Ángel Restrepo, para *El Colombiano Literario*, de la ciudad de Medellín, el 29 de junio de 1955, pocos días antes de salir de su salida del país:

En los años inmediatamente anteriores a 1950 yo estaba escribiendo una novela que llamé *La Casa*. Se trata en ella de hacer algo así como una historia, diríamos biográfica, de una casa, a través de las generaciones que en ella habitan, porque es claro que la casa sola, sin moradores, no era tema que se prestara para desarrollarlo (...) resultó que ya llevaba escritas muchas cuartillas

³³ Enrique, Quique, Scopell, miembro y fotógrafo de “La Cueva”, contó que para vender la revista *Crónica*, salían los sábados a venderla y terminaban cambiándolas por cerveza: “Tirábamos 2.000 copias y terminábamos con 1.900. Luego se cambió el enfoque de la literatura al fútbol, porque en esa época vinieron a jugar al Junior y al *Sporting* unos argentinos que se mamaban a todas las barranquilleras” (en, Paternostro, 2014, p. 35).

y calculaba que aquel libro tenía aproximadamente setecientas u ochocientas páginas de ser publicado... Resolví seleccionar... Descarté cerca de trescientas o cuatrocientas hojas [...] claro está que yo buscaba una técnica parecida a la de Faulkner en su obra “Mientras agonizo”, pues allí él hace que sus personajes, numerosos, se expresen en monólogos interiores si bien, y debido quizá al número de personajes, para que el lector no se pierda al leer esa novela, menciona el nombre de cada cual antes de que empiece a monologar... (en Agudelo Molina, 2014).

Luego de escrita fue enviada a la Editorial Losada de Buenos Aires junto con “El Cristo de Espaldas”, de Caballero Calderón. Al ser rechazada, varios meses después, y publicada la de Caballero, la obra de García Márquez fue devuelta; entonces cuenta que el retorno de esos originales estaba acompañado:

[...] con una nota en la que se me comunicaba que mi obra exigía un gran esfuerzo de los lectores para comprenderla, y que ese esfuerzo no se compadecía con la calidad literaria de la novela... La Hojarasca que fue a Buenos Aires tenía tres partes; era más extensa, tal vez el doble de la que he publicado. Cuando me fue devuelta por Editorial Losada, me pareció que no tenía unidad, que habría necesidad de rehacerla... Suprimí la tercera parte, eliminé aquí, agregue allá, en fin, que le cambié el aspecto completamente... Finalmente, cuando entré en conversaciones para la impresión de la novela en Bogotá, ya en momentos en que me dirigía a entregar los originales, sentí deseos de suprimirle más todavía... Pedí una semana de espera y eliminé cien hojas más... Comprendí entonces como, durante los cinco años que debieron transcurrir para preparar aquella novela, yo había estado confundiendo lo que era faltar con sobrar... Ahí es necesario escribir mucho, suprimir, corregir, despedazar muchas cuartillas, para que finalmente uno pueda llevar al editor unas pocas páginas...! De ahí que quien no tenga vocación auténtica de escritor se desalienta y se declara satisfecho con un solo libro... (*ibíd.*)³⁴.

Por otra parte, *El Herald*, en la edición del 20 de abril de 1950, la había anunciado como una propuesta de innovación frente al bloque de la modernización cultural en Colombia, y hoy día sabemos que no sólo estuvo influida por el estilo de Faulkner y la intertextualidad de Sófocles, sino por película *Rashomon* (1950) del director Akira Kurosawa y que, ambientada en el siglo XII, narra el crimen de un samurái a través de cuatro testimonios (Agudelo, 2014). El cierre literario de 1950 estuvo adornado con la publicación de su cuento “Alguien desordena estas rosas”, en el número 32 de “Crónica”, divulgado el 2 de diciembre y reeditado en junio de 1952 en *El Espectador*;

³⁴ En conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza, simplemente relata: “Pasaron cinco años antes de encontrarle editor. La mandé a Editorial Losada (en Argentina) y me la devolvieron con una carta del crítico español Guillermo de Torre en la que me aconsejaba dedicarme a otra cosa, pero me reconocía algo que ahora me llena de satisfacción: un apreciable sentido poético” (Apuleyo, 1982, p. 30).

aunque ya en marzo de 1951 había publicado “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. García Márquez colaboró con *El Heraldo* hasta el 24 de diciembre de 1952, y lo hizo con un relato titulado “El invierno”:

La nota que lo acompaña lo presenta como un capítulo de *La Hojarasca*, pero tres años más tarde, en 1955, aparecerá en la revista *Mito* con el célebre título de *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*. En esta segunda aparición, el relato tiene once leves variaciones con respecto a la primera versión aparecida en el diario barranquillero (...) García Márquez reaparecerá a mediados del primer semestre de 1954, como redactor de planta de *El Espectador*. Allí publicará *Un día después del sábado*, relato ganador del concurso Nacional de Cuento (...) Al año siguiente, por fin, *La Hojarasca* es publicada por una editorial de la capital (Zuluaga, 2007, p. 63-64).

Finalmente, “Crónica”, que circuló entre el 29 de abril de 1950 y el mes de junio de 1951, cuando por razones económicas dejó de aparecer. Actualmente existen en las bibliotecas nacionales siete de sus ejemplares completos y tres fragmentarios, siendo el número tres de “Crónica” el espacio para que García Márquez, además, escribiera una crítica al teatro de Arturo Laguado y en el número seis el cuento “La casa de los Buendía”, al parecer el primer croquis de la novela que escribirá 17 años después y que comienza así:

La casa es fresca; húmeda durante las noches, aún en verano. Está en el norte, en el extremo de la única calle del pueblo, elevada sobre un alto y sólido sardinel de cemento. El quicio alto y sin escalinatas; el largo salón sensiblemente desamoblado, con dos ventanas de cuerpo entero sobre la calle, es quizá lo único que permite distinguirla de las otras casas del pueblo. Nadie recuerda haber visto las puertas cerradas durante el día. Nadie recuerda haber visto los cuatro mecedores de bejuco en sitio distinto ni posición diferente: colocados en cuadro, en el centro de sala, con la apariencia de que hubieran perdido la facultad de proporcionar descanso y tuvieran ahora una simple e inútil función ornamental (En Llanos, 2014).

Si quisiéramos historiar lo que puede llamarse los albores narrativos de García Márquez (excluyendo pretensiones poéticas), tendríamos que decir que suceden entre 1947 y 1952, donde mezcla abiertamente crónica periodística y relatos. Seis años en los que, gracias a Jacques Gilard (1981, 2002), podemos reconocer también su producción periodística con el título de “Textos costeños”, caracterizados por reconstruir hechos con mucha imaginación literaria y donde predomina, además, una larga lista de escritores españoles, franceses y británicos, con favoritismo por “Faulkner, Kafka y Virginia Woolf” (García Márquez, 1951/2002, p. 583) y por Ramón Vinyes, “el sabio

catalán”, evidenciando una Europa en el tropical mundo costero de Colombia, un cierto esnobismo europeizante donde se deja ver un García Márquez que concibe que “[...]la literatura hispanoamericana de los años 40-50 es todavía provincial” (Joset, 1995, p. 201).

De las colaboraciones de los periódicos costeños, ya encontramos las simientes de su mundo novelístico posterior (la casa de los Buendía, esbozo de la Mama grande, mujeres tejiendo martajas, niñas vendiendo animalitos de caramelo, las profecías de Nostradamus, etc.), y se van sedimentando áreas temáticas importantes en su empresa, tales como el tiempo, la relación entre vivos y muertos y el amor. De las crónicas de su columna “La Jirafa”, “[...] cada miércoles, durante diez semanas, García Márquez publicó una suerte de historietas marcadas de principio a fin por el absurdo”, donde, el absurdo y la extravagancia son muy evidentes, pero donde “[...] todos los relatos rebosan de colorido y de frescas ocurrencias imaginativas” (*ibíd.*, p. 221).

Todo esto es lo que permite sostener que estos periódicos de Cartagena y Barranquilla fueron para García Márquez una escuela de estilo y un crisol temático y que permitieron confirmar que el futuro Nobel de Literatura no siempre escribía adecuadamente, pero que sin esas licencias que alimentaban sus Jirafas no se hubieran cultivado los frutos más excelsos en su retórica más madura, donde lo importante era estirar la lengua para hacerle decir cosas en el plano de lo dicho, y donde decirlas con humor era decirlas dos veces. En suma, un ir y venir constantes, donde el periodista aventajaba al literato y otras donde, por fortuna, sucedía legítimamente lo contrario.

3. El corresponsal viajero: 1952-1962

En marzo de 1952 García Márquez viajó con su madre a Aracataca para vender el caserón de los abuelos. Fue, quizá, frente a los escombros de aquella casa en donde vivió los primeros años de su vida, que vislumbraría la necesidad de poetizar el orbe de su infancia. En diciembre de 1952 renunció a El Heraldo y se fue a viajar por la Guajira, al norte de la costa atlántica colombiana. Sobrevivió vendiendo, por un tiempo y puerta a puerta, la enciclopedia Uteha y libros de medicina en los pueblos polvorientos de la Guajira, mientras leía a Woolf y Faulkner en hoteles de bajo perfil. Esta decisión parece muy difícil de explicar pues, finalmente, tenía trabajo, le pagaban tres pesos colombianos a la semana, y además tenía ahí un grupo de amigos intelectuales. El propio García Márquez justifica la huida del Grupo de Barranquilla en una entrevista lograda por tres jóvenes periodistas en 1977 así:

Para mí es como una época de deslumbramiento total, no de la literatura, sino de la literatura aplicada a la vida real (...) Era tan consciente de lo que estaba haciendo que caí en cuenta de que tenía que irme a viajar por el Magdalena hasta la Guajira. Era exactamente el camino contrario al recorrido por mi familia, porque ellos eran guajiros, de Riohacha, y de allí se vinieron a la zona bananera. Era como el viaje de regreso, como el viaje a la semilla. Lo que tenía metido en la cabeza era hacer ese camino de regreso porque en él iba encontrando todos los puntos de referencia, todas las cosas que me hablaban de mis abuelos; era todo un mundo que tenía muy nebuloso y que cuando iba llegando a los pueblos iba encontrando (...) fue el viaje donde encontré las raíces de *Cien años de soledad* y de todo (García Márquez, 1977/2014, p. 21).

Poco tiempo después, en 1953, decidió regresar a Bogotá. La ciudad capital que había dejado García Márquez en 1948 había adquirido otro rostro después de “El Bogotazo”, puesto que se había convertido en un lugar que recibía inmigrantes rurales de muchas zonas del país. En 1949 Ospina Pérez había clausurado el congreso de mayoría liberal y Laureano Gómez había resultado elegido para el período 1950-1954. Dado que Gómez encabezó el liderazgo del conservadurismo más extremista vivido hasta ese entonces, influyó en los grupos de derecha latinoamericanos, a la vez que formó y dirigió grupos militares y paramilitares. Fundó los periódicos *La Unidad* y *El Siglo*, órganos de difusión del Partido Conservador. Con todo esto, pero especialmente por los poderes autoritarios que Gómez estaba logrando, el país soportó la exclusión del liberalismo, la instauración de un régimen político hegemónico, y el crecimiento de la violencia política entre los bandos liberales y conservadores, la cual se mantuvo sin tregua durante toda la administración de Gómez, desde 1950 hasta 1953. Tal como afirma David Bushell: “[...] se trata de una historia horripilante, en la cual murieron entre 100.000 y 200.000 colombianos” (2014, p. 292).

Todo este panorama, se convirtió en un conjunto de razones que terminaron haciendo reaccionar al expresidente Ospina Pérez, quien buscó una alianza con el estamento militar a través de Gustavo Rojas Pinilla, comandante de la Fuerzas Armadas. Finalmente, este militar fue quien impuso un golpe de Estado, el 13 de junio de 1953, hecho facilitado porque el titular, Laureano Gómez, no gobernaba íntegramente debido a problemas de salud y su tendencia al ausentismo:

De esta manera Laureano Gómez fue el primer presidente colombiano depuesto por medio de un golpe de Estado desde 1900, cuando se derrocó a Manuel Antonio Sanclemente. Se trataba, por cierto, de un evento singular, pero ambos casos presentan ciertos rasgos comunes: tanto en 1900 como en 1953 existía una profunda división en el partido de gobierno así como una situación de orden público aparentemente intolerable –la guerra de los Mil días en el primer caso y la Violencia en el segundo– que el mandatario depuesto había sido incapaz de controlar. Como resultado Rojas Pinilla asumió el poder con apoyo casi total, aclamado por la oposición liberal y

por todos los conservadores, con excepción de los seguidores a ultranza de Gómez, como el único que podría poner fin al derramamiento de sangre y reconstruir el país (Bushnell, 2014, p. 305).

La esperanza del gobierno militar rápidamente se iría al trasto, entre otras razones por la intolerancia religiosa, el desarrollo de un gobierno sin coaliciones liberales, el recrudecimiento de la violencia y el deterioro de la libertad de prensa. Es en este contexto en el que García Márquez llega de nuevo a Bogotá. Desde enero de 1954 hasta julio de 1955 trabaja como cronista en el periódico *El Espectador* y, bajo la dictadura rojaspinillista, publica una especie de novela periodística, *Relato de un naufrago*³⁵, suma de hechos sucedidos el 28 de febrero de 1955 al tripulante Luis Velasco, marinero del buque militar “Caldas” de la Armada Colombiana. El suceso narra en primera persona, y a partir del testimonio de Velasco, cómo ocho miembros de la tripulación del buque que partió desde Mobbille (USA) rumbo a Colombia, cayeron al agua por causa del contrabando que abrumaba con exceso el navío frente a los tumbos del viento en mar. Aunque el gobierno de Rojas Pinilla atribuyó públicamente el naufragio a una tempestad en el mar Caribe, lo cierto es que la causa del siniestro fue la negligencia: la sobrecarga situada en la cubierta del destructor Caldas se desprendió por la fuerza del viento y del oleaje y se llevó al agua ocho marineros; el buque de guerra prosiguió su rumbo sin detenerse. De hecho llegó puntualmente al puerto de Cartagena. La búsqueda de los naufragos se inició rápidamente pero, después de cuatro días se desistió de la búsqueda, y los marineros perdidos fueron declarados oficialmente muertos. Lo problemático del hecho fue que una semana más tarde, apareció moribundo en una playa el único sobreviviente. Se trataba de Luis Alejandro Velasco, quien alcanzó a nado una de las balsas arrojadas por el destructor, mientras siete compañeros murieron. Durante diez días en la balsa a la deriva, Velasco soportó el naufragio en una soledad enloquecedora y delirante.

Con una pluma muy afinada, García Márquez reconstruyó los detalles de la odisea de este marinero en catorce capítulos, y lo hizo con una solvencia escrituraria tan fascinante que resultó verosímil un hecho tan improbable, como lo fue la supervivencia de un marinero a mar abierto por más de una semana. Su historia terminó con la condecoración del sobreviviente, efectuada por el presidente de la República,

³⁵ El título verdadero es “Relato de un naufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre”, publicado por entregas en *El Espectador*, en veinte días consecutivos, en 1955, y más tarde en libro en el año 1970 (cfr. García Márquez, 2012c).

gestándose como un héroe nacional y un nuevo rico gracias a la publicidad generada por este hecho; no obstante, se hundió y acabó trabajando en una empresa de autobuses.

En este mismo año de aparición de “Relato de un naufrago”, *El Espectador* decidió enviar a García Márquez como corresponsal a Europa. Salió del país para ir a Ginebra a cubrir la conferencia de los Cuatro grandes, y con la intención de formarse como director de cine en el Centro Cinematográfico Experimental de Roma. Esa decisión se tomó después de analizar develamientos indirectos que, sobre contrabando a manos de las fuerzas armadas colombianas, había hecho el escritor de Aracataca. Luego, desde París, Roma o los países socialistas enviaba relatos periodísticos de gran fluidez y de excelente manejo lingüístico.

Podemos afirmar que 1955 fue un año fructífero y plagado de hechos importantes, pues a comienzos de ese mismo año, siendo reportero, salió a la luz, *La Hojarasca* por su propia cuenta, ayudado por algunos amigos, en una modesta imprenta capitalina, tras haber sido rechazada por el Consejo de la Editorial Losada de Argentina. Ese mismo año fue publicada la novela de Rulfo, “Pedro Páramo” y el mismo García Márquez manifestó el impacto que le produjo su lectura. Una de las primeras acciones del escritor fue visitar la oficina en Bogotá de su maestro de literatura, el profesor Carlos Julio Calderón Hermida, del Liceo de Varones de Zipaquirá, y entregarle un ejemplar de la novela con la siguiente dedicatoria: “[...] A mi profesor Carlos Julio Calderón Hermida, a quien se le metió en la cabeza esa vaina de que yo escribiera” (Castro, 2012, p. 22).

En todo caso, *La Hojarasca* fue radicalmente lejana de la novelística del siglo XIX, razón por la cual alcanzó cierto éxito en Bogotá, una ciudad que no superaba los 360.000 habitantes y en la que los eruditos locales, entre ellos poetas y gramáticos bogotanos, aún la llamaban “La Atenas suramericana” con delirante fantasía localista y fervor cívico³⁶, y que contaba con poetas censados que formaban la nómina de la historia bogotana: “[...] el libro, es cierto, tuvo una buena crítica local, pero su repercusión fue menor que la obtenida por los reportajes que Gabriel escribía en *El Espectador*. La odisea vivida por un naufrago o la vida de un campeón ciclista, referidas en sucesivas entregas, agotaban ediciones del diario” (Apuleyo, 1982, p. 68).

La Hojarasca, sin embargo, es el eslabón que permite entender cómo García Márquez deja de estar influido por Kafka y se inclina por el modelo que ofrece Faulkner

³⁶ Según la creencia generalizada, fue el escritor y político argentino Miguel Cané quien bautizó a Bogotá como la Atenas Suramericana a partir de su estadía en Colombia en el año de 1882; otros afirman que fue el geógrafo francés Eliseo Reclus. Por tanto, parece ser una ocurrencia de foráneos, nunca de los propios bogotanos. A pesar de esto su uso fue común y hasta bien entrado el siglo XX se seguía promoviendo este mote urbano para la ciudad, por ejemplo, en 1966, el poeta Eduardo Carranza (Montenegro, 2003).

y las tragedias griegas; entonces, se ve un García Márquez afectado por la realidad vital y concreta de la Costa Atlántica, sus canciones vallenatas y el Grupo de Barranquilla, hechos y amigos que le permiten superar sus primitivos cuentos intelectuales (hoy día compilados en su libro *Ojos de Perro Azul*) y le abren el panorama para comenzar a textualizar su primer novela.

El éxito escriturario de aquel naufrago no le inhibió su intención de denuncia, lo que supuso, en plena dictadura de Rojas Pinilla, no sólo la caída en desgracia del sobreviviente marinero, sino la clausura del periódico en 1955 que suspendió su publicación el 6 de enero de 1956. Es en este momento cuando García Márquez queda desempleado y se enfrenta al exilio voluntario en pleno invierno Parisino de 1955 y sin dominar el idioma nativo y repitiendo la pobreza vivida en el burdel de Barranquilla, tras el cierre de *El Espectador*, hizo reembolsar su pasaje de vuelta a Bogotá y se puso a escribir hasta que el dinero se acabó. Vivió, entonces, de milagros cotidianos, de la gentileza de la dueña del hotel de *Flandre*, en el barrio Latino de París, y de la solidaridad de los latinos, con quienes compartía el hueso donado con la compra del bistec, para hacer caldo con sabor reciclado. Y, sin embargo, allí, en el chiribitil del hotel, en la calle *Cujas*:

Con las rodillas pegadas al radiador de la calefacción y, clavado en la pared con un alfiler, el retrato de su novia Mercedes al alcance de la vista, Gabriel escribía todas las noches hasta el amanecer una novela que luego sería *La mala hora*. Recién empezada, debió interrumpirla: un personaje, el de un viejo coronel que aguarda inútilmente su pensión de veterano de la guerra civil, exigía su propio ámbito, un libro. Lo escribió. Escribió *El coronel no tiene quien le escriba* en parte para despejarle el camino a *La mala hora* y en parte también para exorcizar literariamente sus angustias cotidianas de entonces: también él, como su personaje, no sabía cómo iba a comer al día siguiente y aguardaba siempre una carta, una carta con dinero que nunca llegaba (Apuleyo Mendoza, 1982, p. 69).

No obstante, la París que le produjo a García Márquez mucha aflicción, la albergó tres años (1955-1958) que le sirvieron para madurar sus dos siguientes novelas. De hecho, es evidente cómo la historia del coronel de *El coronel no tiene quien le escriba*, es un diario de la estadía del escritor en esa París que le tocó vivir; es la historia del autor desdoblada en un *dramatis personae*, que se sabe digno pero caminando por la cuerda floja del hambre y la espera en una ciudad hostil, una historia escrita en invierno, pero con todo el calor de Aracataca, a treinta grados bajo la sombra. Incluso, se sabe que en esa etapa parisina cantó canciones mexicanas en bares del barrio Latino para poder comer. Al terminar de escribir la primera versión de la novela, París estaba

ambientado por un fuerte verano y el viejo coronel, su esposa, su gallo y la espera contenidos en unas quinientas cuartillas, quedaba abandonado, pues la presión de la dura vida material era impostergable. Así las cosas, se dedicó a escribir artículos y crónicas para periódicos de Colombia y Venezuela y así prevé sostenerse en París.

En 1957 García Márquez toma “[...] los originales de su novela atados a una corbata” (Apuleyo, 1963/1995, p. 244) viajó a Barranquilla y se casó con Mercedes Barcha, *La Gaba*; posteriormente el matrimonio se desplazó a Caracas en donde se desempeñó durante dos años como cronista en tres revistas venezolanas. Aquí, un nuevo golpe del destino histórico de Latinoamérica recibió al ahora marido García Márquez, pues la llegada del matrimonio a la ciudad coincidió con el ocaso de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez; es entonces cuando el escritor:

Dejó en un cajón del escritorio los originales de la novela, todavía enrollados en una corbata, pero, en cambio, escribió un libro de cuentos que acaba de ser publicado en México bajo el título de *Los funerales de la mamá grande*. Este fue el balance de un año en Venezuela. Después, en Bogotá, García Márquez releyó los originales de la novela y empezó a desalojar personajes y episodios, en un silencioso trabajo de carpintería mental que concluyó con una determinación drástica: había que romper aquellas 500 cuartillas y escribir el libro de nuevo (Apuleyo, 1963/1995, p. 244).

Es así como, esta vez guiado no del barroquismo de Faulkner y sus ciudades imaginarias, sino de la sencillez y la omisión propias de la pluma de Hemingway (con quien, por demás, comparte algunas similitudes biográficas)³⁷, y olvidando sus ocho rescrituras anteriores (Cobo, 1984), textualizó en tres meses lo que había dejado quieto cuatro años atrás, usando estrategias como la justa adjetivación y el uso de oraciones cortas. De hecho, Mario Vargas Llosa comenta que alguna vez García Márquez dijo bromeando que Hemingway le había servido para neutralizar a Faulkner; demonización que está asociada con “[...] la decisión de escribir sólo a partir de experiencias personales directas y profundas; en lo relativo al lenguaje, en el ideal de máxima sencillez y sobriedad; en lo que concierne a la técnica, en el uso constante del “dato

³⁷ Efectivamente, tanto Hemingway como García Márquez fueron Nobel a los 55 años y los dos vivieron el mismo el comienzo de sus carreras literarias, a saber: el reportaje periodístico. Por otra parte, tanto Hemingway como García Márquez fueron viajeros; también ambos vivieron como corresponsales periodísticos en París, Barcelona, Madrid, La Habana o la Ciudad de México. Suponemos que estas coincidencias biográficas impresionaron a García Márquez, y terminó por fijar su predilección juvenil por la tarea poética.

escondido”, la omisión significativa” (1971, p.151)³⁸. Lo curioso de la escritura de esta novela es que, inexplicablemente, García Márquez la dejó en cuarentena. Suponemos que la obra viajó con su padre por varios países como Colombia y Estados Unidos. En 1961 salió con su familia en automóvil de New York a México y se instaló en México para trabajar durante ocho años como guionista de cine y de publicidad. Ese mismo año fue publicada *El coronel no tiene quien le escriba*.

Así, el turno era nuevamente para *La mala hora*, cuya rescritura inició luego de haber terminado *El coronel no tiene quien le escriba*. Esta novela fue premiada en Colombia en un concurso nacional patrocinado por la firma industrial de Petróleo Esso en 1961 y que fue publicada por primera vez en 1962 en Madrid, edición que, por cierto, desconoció el propio García Márquez puesto que salió a la luz mutilada. En una nota que aparece la edición mexicana en 1963, se lee lo siguiente:

La primera vez que se publicó *La mala hora*, en 1962, un corrector de pruebas se permitió cambiar ciertos términos y almidonar el estilo, en nombre de la pureza del lenguaje. En esta ocasión, a su vez el autor se ha permitido restituir las incorrecciones idiomáticas y las barbaridades estilísticas, en nombre de su soberana y arbitraria voluntad. Esta es, pues, la primera edición de *La mala hora* (García Márquez, 1966, p. 6)³⁹.

El año de diferencia que separa la publicación estas dos novelas, no les resta una cualidad común que salta a la vista: el asomo de un pueblo quien, a través de sus acciones, termina radiografiado en su esencia social y política: la violencia que los constituye. Es así como la preocupación de García Márquez ahora sea la vida aldeana mezclada con la amargura civil que pervive en esos nichos despóticos; todo esto en un estilo literario sobrio. También por esto es que el crítico uruguayo Ángel Rama (1982) afirma que sus tres primeras novelas (*La Hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*), unido a *Los funerales de Mamá Grande* exteriorizan un mismo tópico: la historia de un pueblo que deja ver, a través de sus repertorios

³⁸ Esto se asocia con la teoría del iceberg del que habló el propio Hemingway, y que consiste en volver inexpugnable la obra literaria cuando lo que presenta explícitamente un escritor en su producto está sustentado por la experiencia que este tiene de la materia que trata; de la misma manera que lo visible de un iceberg, la pequeña parte que flota, está sustentado o sostenido, por debajo del agua, por los siete octavos de su volumen. Dicho de otra forma, la realidad debe la base común de la ficción, de hecho, García Márquez dice que “la mejor fórmula literaria es siempre la verdad” (Apuleyo, 1982, p.38).

³⁹ En total fueron doscientas veinticuatro alteraciones las ejecutadas por el corrector de estilo, sin permiso de García Márquez. (cfr. Kline, 2003, p. 70).

humanos, los sedimentos de la violencia colombiana. Luego, nuevamente, viajando en coche de México D.F. a Acapulco en enero de 1965; ese antiguo proyecto alguna vez llamado *La casa*, lo sospechó viable. Entonces, ya en casa, y con la anuencia de su esposa Mercedes

[...] decidió encerrarse en “la cueva de la mafia” –una parte clausurable de su apartamento- por un tiempo calculado en seis meses. En cambio, cuando salió de su presidio voluntario con un manuscrito de 1.300 páginas, habían pasado dieciocho meses, ya las deudas de la familia habían subido a 10.000 dólares. En 1966, ofreció el manuscrito a la editorial Sudamericana, de buenos Aires. *Cien años de soledad* se publicó por primera vez en mayo de 1967 (Siebermann, 1992, p. 208).

CAPÍTULO 3

LA IDENTIDAD SOCIAL

1. Delimitación conceptual

“Identidad” es un concepto que suele emplearse al lado de adjetivos como “individual”, “social”, “nacional”, “colectiva”, “cultural” “psicosexual”, etc., e, incluso, se toma muchas veces como sinónimo de “identificación”, haciendo que su entendimiento se vuelva no sólo embarazoso y hasta “borroso” (Monsiváis, 2002, p. 31) sino que termina siendo un lugar común y omnipresente tanto en las declaraciones coloquiales como las científicas. El concepto o categoría misma vive en constante riesgo de desgastarse a propósito de la carga semántico-pragmática de su campo lexical, por lo que termina gozando de una notoriedad ambigua y hasta fútil. Incluso, dentro de la comunicación de las Ciencias Humanas, existen diferentes perspectivas disciplinares que la toman como objeto de reflexión; entonces, no resulta igual hablar de identidad desde la sociología, desde la psicología (bien sea la psicología social o la del desarrollo) o desde las disciplinas socio-cognitivas, haciendo que la discursividad sobre su concepción sea muchas veces presa de trapisondas. No obstante, pese a ser confuso y polémico es un concepto necesario (Giménez, 2002).

Pues bien, dado que esto nos concierne de manera directa, trataremos de apostar por el concepto de identidad pero no a secas, sino de “identidad social”, y destilaremos su esencia desde dos puntos de vista inter-disciplinares: la sociológica y la socio-cognitiva. Esto con el fin de construir una apuesta teórica de su comprensión; hasta llevar tal concepto a un mote lingüístico que nos permita la relación que establece nuestro problema investigativo: “colombianidad” o “colombianía”, y que es una simplificación arbitraria de la pregunta ¿qué es ser colombiano? Es así como, por ejemplo, el investigador Carlos Uribe Celis es uno de los primeros científicos sociales que aborda esta espinosa cuestión. Para el sociólogo cultural ser colombiano es una cuestión que sólo se puede determinar relativamente a partir de lo que signifique “haber sido colombiano” (1992, p. 199). De suerte que esta postura nos llevaría a pensar que la identidad es algo que se identifica históricamente y esto lo logra el autor recorriendo la arquitectura, la economía, la literatura, la poesía, el cine, la música, la pintura y la vida cotidiana que contienen en sus estructuras las mentalidades o sistemas de creencias típicos de nuestro devenir. Así, por caso, la del aparente antagonismo entre partidos políticos y la violencia a él anudada y que, lejos de ser mono-causal, es más bien combinación perversa de:

[...] los factores de la ideología, los cambios de actitudes, la intolerancia o incapacidad para el respecto de las ideas ajenas, el antipluralismo, nada protestante, de nuestra cultura social y política, la tendencia a la hegemonía y el excesivo deseo de detentar el poder con monopolio de secta partidista y con exclusión de los otros contendores” (1992, p.162).

Todo esto mientras el profesor Jesús Martín-Barbero afirma que otra forma de ratificar la identidad colombiana es ponerla en el futuro, esto es una identidad que no se apoya en el pasado, como lo hace Uribe Celis, sino proyectarla hacia lo que apenas debe formarse, corriendo, en todo caso, que se lleve hacia una nación soñada, pero igualmente imaginada (Martín-Barbero, 2000).

Pues bien, este tipo de sin salidas frente al tema, ya había sido advertido por el historiador y profesor Jorge Orlando Melo en un artículo intitulado “Contra la Identidad” (2006) donde se cuestiona no sólo por los procesos que han llevado a una discusión sobre la identidad social de una nación, sino por el concepto mismo de identidad, al parecer una especie de “[...] fórmula confusa y mágica para enfrentar nuestros problemas” (2006, p. 85), y que intenta ser, por un lado, la entrada a una discusión académica y, por otro, la solución al proferirse abiertamente: “debemos reforzar nuestra identidad social”. Sin embargo, el concepto mismo resulta ser usado como una usanza sin ninguna reclamación conceptual.

Para nuestros propósitos no se trata de encontrar una respuesta única, sino que, dentro del concierto de muchas posibles, queremos darle cuerpo a alguna que esté razonada desde los esquemas de efluvios que deja la lectura analítica de un discurso concreto, a saber: la literatura primitiva de García Márquez. Si bien es cierto que el origen de las discusiones del concepto de “identidad” está en la psicología social (Cuche, 1999)⁴⁰, sus desarrollos reflexivos más determinantes están en la antropología y la sociología, por una parte, y los desarrollos de las disciplinas psicolingüísticas, por el otro, sin descuidar el aspecto de la psicología, que aquí asumimos desde algunas premisas básicas de la psicología desarrollada por Sigmund Freud. Estas dos apuestas son las que guiaron la comprensión de esta categoría y que a continuación desglosamos.

2. El campo socio-antropológico

Desde esta lógica disciplinar la identidad social es un problema motivado por las preocupaciones surgidas en la configuración de un estado-nación; esto es, la definición de “[...] las condiciones de posibilidad para, de una vez por todas, plantear y desarrollar un proyecto país” (Maldonado, 2013, p.13). A lo que se suman las discusiones sobre la nacionalidad, nacionalismos y la identidad nacional.

A partir de esto, pensar la identidad tiene exclusivo sentido en las relaciones entre socios, pues las identidades se desarrollan a la vez por comparación, oposición o contraste frente al otro (otredad/alteridad/pluralidad); es por eso por lo que está basada en dos principios lógicos que dan cuenta, finamente, de oposiciones simbólicas: el principio de identidad (si X, entonces no X), lo cual queda ratificado por el principio del tercero excluido que afirma que si es X, entonces no Y; esto es, X lo es en la medida en que no es otra cualquiera. Esto se resuelve finalmente así: X o Y, nunca X y Y, puesto que, de suyo, X es diferente de B, y cuya consecuencia social ha sido siempre la exclusión, pero también la expatriación, el exilio, el asesinato y hasta la maquinación.

En ese sentido, la identidad social se puede entender como un proceso dialéctico por medio del cual un conjunto de sujetos se conforman a partir de procesos de

⁴⁰ El concepto de *identidad cultural* surgió en la década de 1950 en Estados Unidos en manos de algunos psicólogos sociales, quienes buscaban herramientas para explicar los problemas de la integración de los migrantes (Cuche, 1999, p. 245).

identificación y lo hacen al excluirse de otros conjuntos, y para conquistarla definen, validan y comparten unas categorías sociales comunes ya que es imposible que una cultura puede entender cualquier orden social sin el ejercicio de categorización de objetos y sujetos. La identificación se da desde un género, una nacionalidad, una raza, la inscripción política o religiosa; y asimismo, con el uso de categorías como urbanita, profesor, ingeniero, etc., lo que permite a cada ser humano percibirse a sí mismo como socio en cierto nicho. Dicho de otra forma, una cultura no produce, *per se*, una identidad; esta solo existe, es decir, “ex-siste”, debido a las interacciones entre muchedumbres y de los procedimientos de diferenciación que instituyen en sus interacciones.

Encontramos propuestas como la del lingüista búlgaro Todorov (1987) que escinde en, por lo menos, tres planos el tema del enfrentamiento entre diferentes. Primero, hay un juicio de valor o plano axiológico: el otro es bueno o malo, se quiere o no, es igual o es inferior. En segundo lugar, la acción de acercamiento o alejamiento en relación con el otro; en suma, hay un plano praxeológico: se adoptan los valores del otro; se asimila al otro a la imagen propia, se le impone la propia imagen. Finalmente, se conoce o ignora la identidad del otro (plano epistémico), donde se presenta una gradación infinita entre los estados de conocimiento. Esto se complementa con la propuesta del antropólogo alemán Gerd Baumann quien, al intentar responderse cómo se construyen las identidades y, por tanto, las alteridades, propone la teoría de las “gramáticas de la alteridad”, dentro de las cuales está “la gramática de la fisión” y “fusión segmentaria”, flexible y sutil al contextualizar las diferencias reconociendo una multitud de niveles, “la del involucramiento por la subsunción jerárquica”, que trabaja sobre dos niveles, “[...] el más bajo reconoce la diferencia, mientras que el más alto subsume lo que es diferente bajo lo que es universal” (Baumann, 2001, p. 56), y la más radical en los ambientes mundiales es la del “orientalista reflejo e inversión”, que recuerda la simpleza de las oposiciones (“nosotros” vs. “ellos”), pero basada en la noción de inversión: “El orientalismo no es una simple oposición de «nosotros = bueno» y «ellos = malo», sino una astuta inversión reflejada «lo que es bueno en nosotros es malo en ellos, pero lo que está torcido en nosotros permanece derecho en ellos»” (*ibíd*, p. 55).

Por tanto, la identidad social es un concepto-bisagra, pues prescribe tanto lo relacional como lo situacional. Lo primero, porque es un proceso o construcción cultural que nace de la relación “distintiva” con otros actores (el afuera, el exogrupo); lo segundo, porque sucede en ámbitos históricos, geográficos y sociales específicos. Es por eso que Giménez (2002) afirma que la identidad es efecto de un complejo pacto entre la autoafirmación y la asignación identitaria propuesta por actores externos, administrado primariamente por el Estado y que permanece en el tiempo, así sea

imaginariamente. En ese convenio se cristaliza, entonces, la identidad a través de dos estrategias identitarias:⁴¹ “identidad nacional” e “identidad étnica”:

2.1. La identidad nacional

La identidad nacional está representada en signos, bien sean símbolos o íconos o la misma lengua-idioma. En efecto, tradicionalmente se ha determinado la identidad social o colectiva pueden ser definidas en símbolos hegemónicos y emblemáticos, los cuales actúan como un “cemento” que fija vecindades e intercambios entre lo moderno, lo tradicional y lo popular; de suerte que se impone un símbolo y, desde allí, la sociedad es representada como unidad homogénea. Y de esta misma forma, se puede recurrir a una lista otros objetos simbólicos; entonces los colombianos lo somos, en la medida en que hablamos una misma lengua, tenemos el mismo color del pasaporte, leemos los mismos diarios, disfrutamos y sufrimos los mismo *realities show*, apostamos por la victoria del mismo equipo nacional de fútbol, etc.

Para ilustrar esta estrategia, baste recordar que por medio de la Ley 908 del 8 de septiembre de 2004, el congreso colombiano asignó el “sombrero vueltiao” como símbolo nacional para Colombia. Se trata de un exótico casco confeccionado con una gramínea tropical llamada caña y flecha y de cuyo origen no hay datos exactos; aunque lo único cierto es que resulta ser uno de los atuendos folclóricos típicos de la Costa Atlántica colombiana. El escritor e investigador de la cultura zenú, José Luis Garcés González, afirmaba sobre esta decisión que era un reconocimiento tardío, pues desde hace años el hombre auténtico lleva el sombrero “vueltiao” porque “[...] es un objeto que habla, que señala un origen, una identidad, una cultura. Y eso es lo que vale”. Y, añade de este símbolo que:

Representa una semiótica. Habla por un pueblo. En sí, lleva una geografía, una historia, una antropología. Una geografía: el Sinú ancestral que iba desde el Atrato hasta el Magdalena. Una antropología: todo el trayecto vital del hombre del Sinú que ha elaborado y usado el sombrero desde décadas atrás. Una historia: todo un acumulado de hechos (Guerra de los Mil Días, la matrícula esclavista, hegemonía conservadora, la muerte de Gaitán, La Violencia, la agricultura y la explotación minera, etc.), que se han dado mientras el sinuano ha llevado el sombrero sobre la cabeza, ya sea como protección o como aguaje” (Garcés, 24.06.2006, p. 34).

⁴¹ En este contexto, entendemos por *Estrategia identitaria* el conjunto de dispositivos controlados que sirven para el manejo de los recursos identitarios.

Sin duda, esta ha sido una de las formas más inmediatas de canalizar caminos que lleven a hablar de una identidad social: se impone un símbolo y, desde allí, la sociedad pretende ser representada como unidad homogénea. Sin embargo, esto no deja de acarrear problemas. Por ejemplo, es fácil cuestionarse sobre, qué tanto de nuestro carácter y tradición puede estar sintetizando el afamado –y ahora falseado– sombrero zenú. O mejor aún, ¿por qué ese objeto y no otro como la chiva (o autobús de carrocería abierta en los lados), el Poporo Quimbaya (pieza de arte precolombino) o una imagen religiosa? Pero también es una estrategia espinosa, puesto que muchos símbolos nos vienen de afuera, por ejemplo, nuestra religión viene de Asia Menor, el café es árabe, el mango asiático, el banano africano, la naranja española, la bandera tricolor fue creada por un venezolano, Juan Valdéz, el colombiano más famoso (quizá por estar al lado de una mula)⁴², nació en New York y fue encarnado hasta 1993 por el cubano José Duval. La ruana llegó desde Chile con los indios yanaconas quienes acompañaron al conquistador español Sebastián de Belalcázar, el carriel (contracción castellanizada de *to carry, all*) fue aclimatado en Antioquia por los mineros que llegaron desde Europa, el divino niño del veinte de julio llegó hace 70 años como una transculturación del niño Jesús de Praga, el acordeón llegó en el gobierno de Santander cuando una puñada de alemanes recorrieron el río Magdalena, el ajiaco es el plato nacional de Cuba, la arepa es cumanagota, el sagrado corazón de Jesús fue el símbolo francés en el XIX, etc.

No obstante estos cuestionamientos, es una ruta contemporánea que se ha seguido en Colombia para tratar el tema de la identidad social y cultural. El antropólogo e historiador Germán Ferro Medina activa la posibilidad de pensar la identidad nacional desde unos símbolos reiterativos y generadores de lazos colectivos, y su tratamiento analítico-interpretativo resulta ser la clave para reconocer una nación regionalista y religiosa, desde avatares transculturales (Bolívar, Ferro y Dávila, 2002). La religiosidad popular, especialmente la imagen del Divino Niño del 20 de Julio, el fútbol y los reinados de Belleza son los elegidos para pensar el problema de la identidad, en armonía con las reflexiones que ya habían abierto sustancialmente, tanto el semiólogo español Jesús Martín Barbero, al señalar la urgencia de buscar las “[...] experiencias de nación desde las cuales pensarse tanto en la densa identidad común, como en la heterogénea diferencia” (Martín-Barbero, 2002, p. 7), como el doctor en Sociología Fabián Sanabria-S, quien con su propuesta etnográfica “Apariciones contemporáneas de la Virgen en

⁴² Recuérdese la polisemia de la lexía *mula* en el español de América: en el español estándar, hija del asno y la yegua, en Argentina, mentira, en Cuba, homosexual, en Ecuador, contrabandista, en Colombia, persona poco inteligente, o camión enorme o persona que lleva en sus entrañas sustancias psicotrópicas con el fin de sacarlas a varios lugares meta, preferentemente, Estados Unidos.

América Latina” (2004) explica las apariciones marianas en la ciudad de Pereira, aunque no exclusivas de esta ciudad⁴³ y que se relaciona directamente con la relación violencia nacional-Satanás, esto es, el triunfo del mal sobre el bien.

Otra forma de asumir el asunto de la identidad nacional, es resaltando los trabajos que presentan como referente identitario el Estado-nación. La mayoría de estos trabajos coinciden en determinar que este está constituido por una colectividad (nación) cuyos ciudadanos comparten elementos comunes como la lengua, ciertos hechos históricos emblemáticos, una suma de símbolos y de leyes, normas sociales específicas, etc., que los diferencian de otras colectividades (estado), siempre y cuando cada nación forme las fronteras de su propio Estado (nacionalidad). Según el recientemente fallecido historiador británico de origen judío, Eric Hobsbawm (2009), el asunto de la identidad nacional se asocia al estamento ideológico del nacionalismo y, para él existen unas fases generales del nacionalismo en América Latina que permitirían pensar cómo la identidad nacional ha intentado construirse en nuestra nación y cómo esto se refleja en su identidad social. Reconstruyendo la versión del intelectual en mención y ejemplificando *grosso modo* esto el devenir colombiano tendríamos las siguientes fases:

- De post-independencia (±1830) donde el nacionalismo no fue muy significativo y son la “gloria y el patriotismo militar” los que “[...] desempeñan un rol desproporcionado en los mitos nacionales de la América hispánica” (Hobsbawm, 2009 p. 331) tales como, para el caso de Colombia, los mitos del libertador de cinco naciones (Simón Bolívar), el mito del hombre de las leyes (Francisco de Paula Santander) o el mito de la heroína quiteña (Manuelita Sáenz), casi siempre materializados en estatuas ecuestres.

Esto ha sido llevado en nuestro medio a tal punto, que hay filósofos locales que se han ingeniado métodos trascendentales para mantener este mito. Así por caso, el Fernando González Ochoa⁴⁴, para quien, razonando en 1929, a diferencia de Santander

⁴³ Sabido es que las apariciones marianas son noticias frecuentes en nuestro medio, sin distinción de lugares geográficos, pero sí con una tendencia a presentarse en las clases populares, los grupos inmigrantes y los colectivos desfavorecidos socioeconómicamente.

⁴⁴ Fernando González Ochoa nace el 24 de abril de 1895 en Envigado y vive 69 años. Su producción filosófica fue desarrollada entre 1929, cuando publica *Viaje a pie* y 1941 cuando aparece *El Maestro de Escuela*, lapso que aprovecha para publicar la mayoría de sus obras. Desde la década de 1940 su vida entra en una etapa de receso como escritor y vive una mayor introspección, gracias a lo cual en sus últimos años impresiona con nuevas obras, por lo cual no es gratuito que hubiera sido considerado como potencial candidato al premio Nobel de Literatura. Tras el requerimiento de la Real Academia sueca a la

es imposible razonar perversamente sobre el máximo conductor de la revolución que culminó con la emancipación del yugo español. Más bien los perniciosos somos los beneficiarios de esa libertad: “¡Pobre Simón Bolívar!, que libertó cinco repúblicas, y que apenas se fueron los españoles vio que no había quedado sino un hombre: él, solitario, en un desierto de alimañas” (González Ochoa, 1993, p. 33).

En la obra *Mi Simón Bolívar*, el “héroe tropical” es “[...] en verdad de concepciones grandiosas y de corazón hirviente”, con “[...] la conciencia del gran destino de su continente” (1995, p. 132). Tal obra sirve para mostrar un hombre excepcional: “Don Simón era la inquietud” (*ibíd.* p. 228) y tal valor lo movía a luchar infatigablemente por hacer “hombres unidos”, develando así el mito que sobre él ha pesado:

Ha llegado el momento de bajar al Libertador del caballo gomoso de las esculturas encargadas por los caudillos tropicales y de montarlo en su mula orejona, porque en caballo no se pueden atravesar y recorrer los Andes [...] es preciso acabar ya con el Bolívar del terrible juramento redactado por el doctor Manuel Uribe Ángel; con el Bolívar de los que escriben por encargo de los presidentillos de las pequeñas repúblicas en que se dividieron su gran obra” (*ibíd.* p. 132-133).

Igual empresa adelantada desde la novela histórica de García Márquez quien, en su cuestionamiento sobre la historia oficial, afirma que cuanto más crecía la fama de Bolívar, tanto más “[...] los pintores iban idealizándolo, lavándole la sangre, mitificándolo, hasta que lo implantaron en la memoria oficial con el perfil romano de sus estatuas” (García Márquez, 1989 p. 264). De igual manera que el literato, González Ochoa usa registros historiográficos, pero actualizándolos desde un método, ya no metaficcional (que desdeña la frialdad bronceada de los datos históricos), sino filosófico, llamado “Método emocional, pues la historia no es su fin sino el medio para el filósofo, porque el Bolívar de los historiadores “[...] está informe aún” (1995, p. 233).

Desde la perspectiva del pan-erotismo, y desde la función de la asimilación “cósmica”, González Ochoa se permite afirmar: “¡Cuán hermosa su vida, cuán unificada!” (*ibíd.* p. 234). “Las tierras que influenció; sus hombres, su época; todo es Bolívar. Todos nos relacionamos con el primer movimiento; cada ser está empapado del universo; cada hecho es el universo. ¡Que soberbia unidad! Mi Don Simón se ha

Academia Colombiana de la Lengua presidida por el padre Félix Restrepo para que avale a González como candidato, el jesuita declara que González no tiene méritos suficientes para aspirar al premio, y propone a su colega Menéndez Pidal. No le queda a González “más remedio que dormir en el silencio en un país donde –según sus palabras– se vive bajo el *complejo de hijueputa*”

convertido en dos mil volúmenes, se va dilatando en el espacio y en el tiempo.” (*ibíd.* p. 237). Así las cosas, conocer es reconocer la unidad (Eros) y su técnica es revivir la historia por el método de la autosugestión, puesto que el hombre es, más que naturaleza, historia.

Si esto pareciera apenas una moda pasajera, se siguen encontrando en la actualidad escritores, como Pablo Montoya, que ensalzan la figura mítica del Libertador:

Quince años de combate por la libertad lo envejecieron prematuramente. Las traiciones que cosecharon sus campañas provocaron en su ánimo un recóndito escepticismo. Los muchos miles de kilómetros, recorridos a caballo, terminaron por difuminarle la línea de sus nalgas enjutas. A los jinetes de los llanos los poetas suene llamarlos centauros de la patria, pero es Bolívar quien merece con holgura este símil mitológico (Montoya, 2010, p. 119).

No obstante, lejos de creer que estos mitos sobre héroes o próceres se han condensado en la memoria y la imaginación colectiva de la nación, los padres de la patria se han encarnado actualmente en personajes de la vida pública nacional,

[...] quienes no han tenido que morir y mucho menos sufrir o hacer sacrificios para ver levantar monumentos en su nombre. Tal es el caso de las estatuas que se han erigido en nombre del futbolista Carlos *el Pibe* Valderrama y los cantantes Shakira y Juanes. Colombia es uno de los pocos países del mundo en donde se levantan estatuas a personan aún vivas” (Sanín, 2009, p. 540).

- De nacionalismo regenerado o anti-tradicionalismo (±1880) donde la nación se identifica con el progreso económico; de suerte que “[...] sólo aquellos comprometidos con el progreso o los que por lo menos lo aceptaban podrían ser considerados como los verdaderos miembros de la nación” (*ibíd.* p. 333). Esto está asociado en nuestro caso con la instauración de una sociedad basada en la primacía del buen hablar, donde la obra del filólogo y dialectólogo Rufino José Cuervo (1867-1872) y la inauguración de la Academia Colombiana de la lengua (1871) con el lema “la lengua es la patria”, forjaron una nación letrada en contraposición a una nación real.

Efectivamente, gracias al filólogo bogotano Rufino José Cuervo, se instauró en Colombia la noción que “nada simboliza la patria mejor como la lengua”, siguiendo así la idea del explorador alemán Humboldt, quien testificaba que “[...] el espíritu de una nación es su lengua (Montes, 1993). Recientemente, en 2012, el escritor Fernando

Vallejo publicó *El cuervo blanco*, la biografía de Rufino José Cuervo, celebrando el ingenio de Cuervo al inspeccionar su proyecto de clasificación del castellano, sumado a las reflexiones filológicas del autor, lo que prueban que el “[...] genio rebelde, cambiante, caprichoso” de la lengua (2012, p. 299) sobrepasa los límites de las ciencias del lenguaje.

A pesar de las controversias respecto de la equivalencia entre la nación y la lengua, entendida como idioma (*idios*: lo propio) y no tanto como sistema, es uno de los caracteres básicos de la identidad de un pueblo. Esto parece comprobarse cuando se recuerda el extraordinario estudio de la doctora en ciencias del lenguaje Elsa Gómez-Imbert dedicado a las lenguas tucanas e intitolado “Puesto que hablamos distinto: ¿Quiere usted casarse conmigo?”. Los indígenas tucanos del Vaupés, que hacen parte de un sistema regional de etnias y fratrias exogámicas y que se distinguen cada una por tener su propia lengua, sólo contraen matrimonio con sujetos de diferentes tribus, por tanto, la lengua es el rasgo básico que distingue una etnia indígena de otra. En este sentido, sería la clave de la identidad espiritual y cultural de sus pueblos. En otros términos: “[...] somos iguales, porque hablamos igual; el otro es diferente a mí, si habla distinto” (Gómez, 1986).

Se corrobora, así, la idea de que determinados rasgos lingüísticos identifican una comunidad como nación, como filiación étnica, e incluso como estratificación social, apoyadas por la posición de género y hasta por la variable etaria. De esta suerte, se puede sostener, entonces, que hay una conexión entre lengua e identidad y esto se corrobora claramente en los países multilingües y multiétnicos, en los cuales cada grupo siente que la conservación y la defensa del idioma es el mejor camino para mantener su rostro cultural. En suma: “[...] la idea general es que determinados rasgos lingüísticos identifican una serie de dimensiones como nación, filiación étnica, estratificación social, grupo social, edad y sexo” (Patiño Roselli, 2004, p. 54).

- Del nacimiento de una consciencia popular (±1910), donde la nación es igualada al pueblo (a lo indígena, al mestizo, al negro), inspirada en los ecos de las Revoluciones mexicana (1910-1920) y rusa (1917), donde se probaba cómo Lenin podía crear un Zapata y un Villa, en el caso mexicano, formando ideologías que incluían a las masas. Esto tiene, en el caso colombiano, un antecedente fijado hacia finales de siglo XVIII con Antonio Nariño y José Antonio Galán, “el comunero”, llamado así por ser abanderado de una idea de “cultura común” o “cultura del común”; finalmente, un movimiento de distintos

grupos sociales, cuyo interés primordial fue protestar por la falta de participación de los criollos en el gobierno nacional.

- El anti-imperialismo o la xenofobia (\pm 1940) manifestada primordialmente en el ámbito económico, cuando se sostuvo la propuesta de que una modernización de la nación “[...] a través del desarrollo económico tenía que ser llevada a cabo en contra de Europa y los Estados Unidos y no esencialmente a través de la inversión extranjera y la simbiosis con las empresa extranjera en general (*ibíd*, p. 334). En nuestro caso se manifestó en todas sus dimensiones en esos actos engrasados localmente con ideas de la corriente de ultra-derecha (fascismo europeo) que salieron de manera perversa en eventos como “el bogotazo, con la exclusión no sólo política, sino social donde el foráneo fue eliminado como, por ejemplo, la existencia de los polacos en Bogotá en la década de 1940, llamados peyorativamente “quincalleros”.

Se sabe se sabe que en la tarde del 9 de abril de 1948, suceso conocido como “el bogotazo”, una de las primeras tiendas que se quemaron en la Carrera Séptima de Bogotá, la arteria más influyente del casco histórico de la ciudad, fueron la de los “quincalleros”⁴⁵, nombre desdeñoso y ofensivo atribuido a los judíos que residían en nuestra timorata capital de entonces y que, a bien, habían traído la literatura urbana, los electrodomésticos a cuotas y las bicicletas en la ciudad de ya 600.000 habitantes (Bibliowicz, 1995).

- Concienciación nacional (\pm 1950 hasta hoy), donde la identificación primaria con la nación se da a través de la admiración por una persona que reemplaza a la nación; especialmente determinada cuando los caudillos evolucionan en líderes revolucionarios y populistas, y luego en tótems. En nuestro caso hay tres ejemplos hegemónicos de personajes que estaban luchando por propiciar una mayor democratización de la sociedad colombiana y que fueron tristemente asesinados: Jorge Eliecer Gaitán (1948), llamado “el indio” o “el negro”, Luis Carlos Galán (1989) y Jaime Garzón (1999) y que, sin duda aún condicionan la manera de sentir y vivir la ciudad de Bogotá; curiosamente personajes locales famosos cuyo apellido empezaba por “ga”, razón por lo cual se puede hablar del “fenómeno ga” en la configuración de imaginarios de nación, si pensamos en que nuestra historia ha tendido a ser céntrica.

⁴⁵ Las quincallas son objetos metálicos de poco valor.

- La nación mediatizada (±1970 hasta hoy) donde se da la imposición de un símbolo deportivo, musical, religioso, idiomático, económico etc., a través del discurso *mass-mediático*. Tal es el caso de héroes deportivos muertos de forma arbitraria como Andrés Escobar o la misma selección Colombia que asistió a dos mundiales seguidos, el Divino Niño del 20 de julio, la marca nación “Colombia es pasión”, etc.

Así, por ejemplo, el logotipo de la marca turística de Colombia, impulsada por las administraciones de Álvaro Uribe Vélez y que comenzó a funcionar en 2006⁴⁶, es un corazón rojo o en fondo rojo que, según los publicitas del proyecto representa la pasión pero, al tiempo, la alegría y los sentimientos humanitarios de los colombianos y cuyo objetivo fue resignificar la percepción mundial del país para fortalecer la inversión extranjera, las exportaciones y el turismo, pasando por una estrategia de competitividad internacional que buscaba corregir la imagen de “país violento”, pero no su realidad violenta.

Lo significativo de esto es que cuando se echa un vistazo al ícono-símbolo, pues se puede entrever la silueta de una mujer caderona y con busto pronunciado. Aún más, si uno tapa la mitad de la imagen en sentido horizontal, evoca el vapor de una taza con bebida caliente y el sentido vertical parece delinear dos personas mirándose cara a cara con una postura encorvada. Se crea así la confluencia metonímica y contextual “mujer-café-interacción de cuerpos”. Pero, si se activa la noción de que Colombia es “el país del Sagrado Corazón de Jesús”, cobra sentido sostener que se trata de una cierta metamorfosis de la “pasión religiosa popular”; con lo cual el trabajo asociativo evoluciona en “mujer sensual-café-hombre sufriente”. Esto resulta coherente, si se recuerda que la pasión es tanto el apetito impetuoso a algo/alguien (mujer sensual), como el sermón sobre los tormentos y muerte de Jesucristo, predicado los días Santos (Pasión de Cristo), pero en el contexto de un país agrario (en el exterior, siempre nos llaman “los cafeteros”).

A diferencia de los logotipos de otros países que representan la naturaleza virgen (Ecuador) o el símbolo de la independencia y la libertad (México), el de Colombia

⁴⁶ La marca, en su momento, reconoció que unas 250 empresas del país adquirieron la licencia del logo (ropa, mochilas y manillas, gaseosas, comidas rápidas, etc.) y se hicieron alianzas con universidades y entidades públicas, con lo cual se comprende cómo la reconfiguración identitaria es más efectiva si su símbolo es cercano e inmediato, por lo que es fácil justificar su presencia en los productos del mercado que se llevan en la mano, como el corazón del propio Jesús.

promovía los rasgos de devoción católica. El icono religioso del Sagrado Corazón de Jesús, impulsado por Francia en el siglo XIX, pero asociado a Colombia gracias a la Guerra de los Mil Días (1899-1902), pasa a símbolo nacional por maniobras del partido político conservador quien, en 1902, consagra la nación al Corazón de Jesús como garante de la conciliación de los partidos tradicionales en guerra. Su estrategia fue la construcción de la basílica del Sagrado Corazón, conocida como la del Voto Nacional: un voto por la paz, cuyo carácter cívico-religioso permitió un arraigo a los colombianos.

“Colombia es pasión” se diferenciaba de otras marcas-país, porque fue, entre todas las demás, la que se interesó por difundirse al interior del país, con lo cual su objetivo primordial de competitividad internacional quedó de entrada en entredicho frente a las acciones en materia comercial, de inversión y de turismo. En efecto, la efectividad de “Colombia es pasión” no tuvo mucho impacto en el exterior, mientras que al interior goza aún de alta recordación. Esto hace pensar que la intención de la marca no fue, preferentemente, comercial, sino identitaria. Una identidad que, por cierto, ha venido sacando a la luz un país que resiste, que soporta; en otros términos, un país que siempre ha cargado una pesada cruz de forma silenciosa; un país de suplicios y muerte. Todo indica que una ganancia simbólica de la marca-país fue la de “naturalizar” y controlar sentimientos colectivos; de suerte que ha resultado cotidiano vernos en el símbolo de una imagen de sufrimiento y de matices sangrientos, no sólo con el corazón sangrante de Jesús en varias icnografías, sino en sus transliteraciones y analogías icónicas que también han movido a despertar la unidad nacional y a instaurar íconos de identidad social, como, por ejemplo, la del rostro de deportista Lucho Herrera, “el jardinero” quien, en 1987, alcanzó la cima de su carrera cuando ganó la Vuelta a España y quien pasó la meta con su rostro sangrante y su pecho embozado por una camiseta con bolitas rojas. Después de este triunfo sufrido y humilde, Herrera se consagró como héroe nacional e internacionalmente, pero ya no desde las acciones políticas, sino desde las acciones deportivas. Por eso, a su regreso, el presidente de ese entonces, Virgilio Barco Vargas, le otorgó la Cruz de Boyacá, en el grado de oficial⁴⁷. Icono replicado cotidianamente en nuestro ambiente nacional, con los actos de violencia que se convierten en noticia y cuyas víctimas son anónimos ciudadanos.

Estas etapas o fases permiten adelantar una diacronía para pensarnos en la construcción de nación y que, en la práctica, resultan útiles para avanzar en una cierta historiografía de los fenómenos sociales que competen a la investigación sobre la

⁴⁷ 25 años después de su gesta, en la prensa nacional se leían textos como estos: “Tan rápido como la cicla de Lucho al escalar las montañas con la increíble fuerza que salía de sus piernas de pitillo, pero impulsadas por todo un país que tenía los ojos pegados a la TV y las orejas llenas de ese canto del triunfo que se oía en cada calle, en cada casa, en cada bus, como si hubiera un parlante colgando del cielo” (Rengifo, 14-V-2012).

caracteriología e identidad, aunque, como advierte Hobsbawn (2009), la tendencia actual de los nacionalismos es a justificar sus naciones desde claves religiosas y que tiende a ser dirigido contra los enemigos internos (inmigrantes o desplazados por la violencia, por ejemplo) más que contra otros Estados.

2.2. La identidad étnica

Esta se halla en una identidad nacional y muestra las diferencias culturales de frontera dentro del Estado-nación gracias a ciertas tradiciones y valores ancestrales, referentes objetuales o rasgos humanos socio-regionales, especificidades dialectales (sociolectos), imágenes, fiestas patronales, saberes prácticos, comportamientos, actitudes, etc. Así, por ejemplo, a partir de esta estrategia, es posible asegurar que la identidad social es un conjunto de experiencias generadas, ordenadas y circuladas por instancias de poder, las cuales pasan al pueblo en forma de “ganchos cohesionadores” que sedimentan por la fuerza de la costumbre. Un ejemplo muy simple puede ilustrar esta postura es el departamento colombiano de Antioquia se ha construido como una comunidad folclórica, convencional y tradicionalista cuyas gentes son de ancestros hidalgos, bebedores de aguardiente, rezanderos, tumbadores, ladinos, trabajadores, ingeniosos, y asimilables al imaginario conductual y esencial de los judíos, tachada desde del siglo XIX con una miseria moral.

Asimismo, ser colombiano dependería básicamente de una forma específica de usar la lengua-idioma, suceso que nos diferenciaría de un mexicano o un peruano, por ejemplo. Caleño, cartagenero o bogotano, el sujeto al hablar, evidencia unos rasgos propios que permiten identificarlo como colombiano en cualquier ambiente global. Esto se evidencia a menudo cuando se observan los *Talk Show* grabados por cadenas televisivas como Univisión, Telemundo, Venevisión, etc., donde la animadora de turno (Judith Grace, Tere Marín, Nancy Álvarez, Cristina Pereyra, Ana María Polo, etc.) hace intervenir las opiniones de su auditorio “latino”; entonces uno apunta inmediatamente: “¡he ahí un colombiano!” Y muchas veces, agrega, “y es bogotano, caleño, etc.”. Pero, incluso, esto opera a nivel más general; se puede hablar, por tanto, de esquemas mentales que fluctúan soterradamente en fracciones mayores de los colombianos, alimentado por efectos de la propia historia y de los lastres de pensamiento en devenir. Así, por ejemplo, de la contrarreforma española, aparece calcado en comportamientos personales y públicos como la falta de conciencia ciudadana; es decir, aquella interiorización o incorporación al psiquismo del sentido de responsabilidad frente a sí mismo y frente a un destino común (Jaramillo Vélez, 1998). Pero, también se advierte que otra forma muy extendida de nuestra peculiaridad ideológica ha sido “el cultismo”,

o mejor, la pretensión culterana exhibida por varias figuras como los humanistas, los gramáticos y los latino-helenistas de nuestras tierras (Uribe 1983, 1992); “Humanismo de sacristía” llama Rafael Gutiérrez Girardot esta conducta identitaria tan peculiar. Ejemplos de ello la encabezan la abundante nómina de presidentes periodistas y políticos letrados, todos ellos de primera plana y larga tradición. No han faltado poetas, oradores, periodistas, traductores, etc. De allí el mote a Bogotá, ganado por mucho tiempo, de Atenas Sudamericana, y que resume la aptitud ideologizante de la burguesía colombiana que caracteriza toda la vida nacional hasta hoy. Al respecto Uribe Celis escribe:

La clase dirigente colombiana ha sabido manejar con destreza política el fantasma de la “alta cultura” en un contexto de ignorancia y atraso circundante para lograr objetivos políticos de dominación. Indudablemente se ha tratado de un recurso político importante a la ideología [...] Aquí la cultura –o la imagen de la cultura– ha sido capitalizada por la élite civil en competencia con el clero y justamente el caso es que muchos de nuestros “cultos” políticos han hecho objetivo de su vida el tener una cultura eclesíastica y religiosa más sólida que la de los prelados de la Iglesia: Miguel Antonio, Caro y Laureano Gómez, por citar dos ejemplos muy significativos (Uribe, 1992, p. 200).

De esta suerte, las identidades nacionales y étnicas están ancladas a un mismo espacio bajo la premisa de la “territorialización”, esto es de *urbs*, no tanto de *polis* (Delgado, 1999). Dicho de otra forma, los Estados-nación fijan territorios-sígnicos, aparente crisol patrimonial de todos, y frente a los cuales el endogrupo este se siente y se comporta como su heredero genuino.

Construida así la identidad social, desde este enfoque, esta se caracteriza, fundamentalmente por su temporalidad y por ser un referente valorado, coincidiendo así con algunas cualidades de las lenguas-idiomas. En cuanto al primer aspecto, la identidad social perdura en el tiempo público como entidad difícilmente variable, aunque susceptible de cambio, lo que significa que cualquier identidad, al ser una construcción socio-cultural, es morosa adaptándose, pero también recomponiéndose y adaptándose perennemente; es un devenir que intenta mantenerse y superarse al mismo tiempo (*aufhebung*), y en relación con el segundo aspecto, la identidad social soporta actitudes; entonces, si tiende a ser valorada positivamente, estimula el orgullo, la pertenencia, la solidaridad grupal, la autonomía e, incluso, la capacidad de resistencia contra la penetración excesiva de elementos exteriores; pero, si es valorada negativamente, genera frustración, complejo de inferioridad y crisis.

Es así como las dos estrategias identitarias aquí señaladas permiten demarcar los límites físicos que diferencian unos colectivos de otros en una situación determinada; todo ello ocurriendo, “performáticamente”, si se quiere, dentro de un espacio socio-históricamente constituido y, por otra parte, alimentando espacios simbólicos los cuales generan, dentro de esos *topos* físicos, matrices culturales. Es así como “identidad” y “cultura” se entrelazan profundamente, tanto, que aquella termina siendo una interiorización de esta y se constituye en el fundamento praxeológico de los así fusionados sujetos.

De esta forma, si la cultura queda contenida en matrices identitarias de los colectivos, las cuales orientan sus comportamientos y conocimientos, es factible entender aclaraciones como las de la etnóloga estadounidense Joanna Overing (2000), quien destaca que el concepto “cultura”, por lo menos durante el siglo XX, se ha fundamentado en la existencia de multiplicidad de formas en que los sujetos experimentan la vida social. Dicha tesis está formulada en oposición a una noción de cultura basada en la existencia de circuitos progresivos definidos; esto es, la cultura como algo dado y singular. Cualquier cultura es un proceso creativo en el cual los sujetos añaden y transmutan inagotablemente elementos nuevos y foráneos, resultando en una noción de cultura entendida como un sistema invariable de creencias y acciones, noción poderosa y difícil de cambiar durante el transcurso del siglo XX, que, de paso, dio fundamento a las teorías de representación durante la década de 1960 que conceptualizaron la noción de cultura como sistemas de significados simbólicos.

No obstante, prosigue Overing, si se tiende a comprender la cultura como un sistema estable, como una totalidad espiritual integrada de objetos, símbolos, técnicas valores, creencias, prácticas e instituciones que los sujetos comparten y sostienen para exteriorizar identidades, se corre el riesgo de objetivar la cultura como algo real a ser encontrado. Ante esta situación, la propuesta de Overing no es la de abandonar el uso de la palabra “cultura”, sino adoptar una concepción donde cultura deje de ser un sustantivo y comenzar a entenderla como verbo “*to culture or culturing*” (2000, p. 97), argumentando que es más realista decir que las personas viven culturalmente en lugar de afirmar que viven en culturas, de manera que se le da dinamismo también al concepto de “cultural”, de la misma manera que se le da al concepto de “identidad social”. Finalmente, si hay una interdependencia entre ellos, los dos deben coligar sus cualidades esenciales.

3. El campo socio-semiótico

Otro grupo de autores centra el asunto de la identidad desde el concepto historiográfico de la Modernidad, esa que para el filósofo alemán Jürgen Habermas es el proyecto de reducir a la razón todas las esferas de la realidad y realizar la “libertad de la subjetividad” y que viene auspiciada por tres acontecimientos históricos: “[...] la Reforma, la Ilustración y la Revolución francesa” (1989, p. 29). Así, por caso, Néstor García Canclini, considera la Modernidad como un escenario problemático y contradictorio, más que como una etapa histórica. En ese orden de ideas, nuestra forma de vivir la posmodernidad no sería concebida como un efecto dialectal de los mexicanos cuando afirman “¡posmodernidad, güey!”, ni como una etapa posterior a la Modernidad europea, sino como “[...] una manera de problematizar los vínculos equívocos que este armó con las tradiciones que se quiso excluir o superar para constituirse” (2005, p. 23). Coincidencia con la noción de Sarlo (2006) para quien la modernidad es un evento social que permite la desvinculación social con las tradiciones.

Lo interesante de esta postura es que se postula como uno de los ideales de la modernidad la constitución de las identidades nacionales. Grimson (2000), por ejemplo, percibe el estado como un espacio dialógico donde la identidad asienta la nación. De esta manera, los pobladores de las naciones no tienen ninguna identidad esencial, sino más bien construyen discursivamente unos elementos culturales concretos y se identifican con ellos. Ello implica aceptar, entonces, que esos elementos culturales compartidos que definen a las identidades colectivas deben buscarse en experiencias históricas, en creencias y prácticas que esa misma experiencia ha generado. A partir de esta clave que sugiere Grimson, si se quiere dar cuenta de una identidad social, habría que buscar las discursividades que reflejan el desarrollo histórico de las naciones, por ejemplo el discurso de la modernidad en América Latina.

De seguir esta línea de reflexión, lo primero que se encuentra es que, a diferencia de Europa, en nuestra América los discursos de poder se han rehusado sistemáticamente a incluir a las minorías, tal como se advertía arriba citando a Martín Barbero (2002) y que confirma Moreno Hoffman cuando afirma que somos un sistema de segregación y discriminación (un *apartheid*) vendido falsamente como nación mestiza, por lo tanto una nación-farsa, o en sus términos:

Una impostura exitosa impuesta por la postura identitaria hegemónica: el criollato y sus aparatos ideológicos de blanqueamiento racial, social y cultural prestan, desde la cuna a la tumba, los

siguientes servicios sociales: lavado cerebral, reprogramación ética, reconfiguración sexual y cambio extremo de identidad.

Identity magnament: Colombia es un país fundado sobre mares de equívocos, montañas de mentiras, selvas de secretos y llanuras de imposturas. En el nombre mismo de la República está contenido su designio imperial, colonial y subordinado. La heroica retórica de la Independencia encube el humillante desgarramiento de Colombia la Grande en una Patria Chica Boba *per secula seculorum*, añorando la madre patria mientras viola y explota la Matria Nativa y masaca y prostituye la Fratia Mestiza (2009, p. 409).

En efecto, si las identidades colectivas son efecto de la negociación (comunicación feliz) de sujetos implicados de acuerdo con diferentes momentos históricos, entonces, el modernismo de América Latina se reduce al modo en que las élites se han hecho cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y han tratado, por todos los medios, incluyendo un aprovechamiento perverso de lo popular, de proponer e imponer puntos de vista y representaciones colectivas anudadoras (Parra, 2005). El resultado de ello es que se considere de dientes para afuera a los países latinoamericanos como el entrecruzamiento de mixturas y mestizajes que están administrados por astutas manos políticas bajo la manga de cierto conjunto de intelectuales; mientras que, de la puerta de la casa para adentro lo que se ve es una reclusión de las minorías al ámbito de “lo popular” que sigue fuera de lo nacional y que, no gratuitamente, en un libro titulado *Posmodernidad en la periferia* (1994) el escritor y periodista mexicano Carlos Monsiváis afirmara:

En principio, lo popular es aquello que no puede evitar serlo, lo que se constituye por exclusión y bajo opresión, y se va configurando como cultura gracias a la sedimentación de tradiciones, las relaciones subordinadas con la Iglesia y la autoridad, y la copia directa o indirecta de las clases dominantes. A esto se añade, en la época contemporánea, la elaboración del nacionalismo como clave de la vida cotidiana, la conversión del sentido histórico en ubicación sentimental, la negociación de las imposiciones del Estado, de la vida laboral y de la represión sexual, y la transformación continua de los mensajes de la industria cultural (Monsiváis, 1994, p. 134).

Todo esto, más que ser tolerado desde premisas de unificación e igualdad, lo que manifiesta son formas sutiles pero efectivas de excluir y/o anular al otro. Efectivamente, existen ciertos modos de operación de la ideología que se visibilizan con ciertas estrategias de construcción simbólica. Así, por ejemplo Thompson (1993) distingue varios modos semio-lingüísticos de operación ideológica, siendo la legitimación, la disimulación, la unificación, la fragmentación y la reificación o cosificación las más comunes. De esta forma las relaciones de poder se ocultan o se bloquean, describiendo

los procesos o acontecimientos sociales con ciertos términos que relieván algunos rasgos en detrimento de otros; de la misma forma que cuando se representan o interpretan dichos procesos de una manera que disimula o encubre lo que realmente es. Esta estrategia es llamada simulación o encubrimiento, y se ejerce fácilmente con dispositivos lingüísticos como la sustitución, el uso de eufemismos, de irradiaciones metafóricas, etc. Pero, en las batallas letradas presentes sobre la identidad, ha venido tomando fuerza no sólo pensarnos en relación con el asunto de la modernidad, la modernización y, por tanto, la posmodernidad, sino también los estudios del giro lingüístico y su “[...] atención autorreflexiva sobre el lenguaje, el discurso y la narración” (Arfuch, 2005, p. 22) y que concibe la identidad como un ejercicio humano posicional y contextualizado, lo que suponen un proceso inacabado y circunstancial, en la que, al igual que los postulantes de la perspectiva antropológica, resulta central la “otredad” para pensar la identidad.

Desde esta perspectiva, la identidad social es una creación semiótica: se hace usando la lengua, se refleja en la lengua y (re)hace la lengua: “[...] al igual que también ocurre con la adquisición de una determinada ideología, las identidades no son innatas, sino que se adquieren [...] Así, del mismo modo que adquirimos un idioma, adquirimos también quiénes somos” (Atienza y van Dijk, 2010, p. 70). Esto obliga a afirmar que la identidad de la que hablamos aquí nace en el pueblo y vuelve a él de forma enriquecida. El uso social de la lengua termina siendo, entonces, creadora de identidad social y, al tiempo, marca distintiva de la misma. Atienza y van Dijk coinciden, a su vez, con el teórico cultural y sociólogo Stuart Hall y Du Gay (2003), quienes afirman que la identidad de una nación no es una realidad trascendente y a-histórica, sino resultado cambiante de un continuo proceso de producción y transformación de significados “fundados” dentro de los discursos de la historia cultural y “fundidos” en el conjunto de representaciones del sujeto en una determinada coordenada histórica; por tanto, estas son edificadas “[...] a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos” (Hall, 2003, p.17).

Por esta misma vía de comprensión, el teórico Homi Bhabha, afirma que la nación es un espectro de narrativas sociales y estéticas que actúan como elementos de cohesión en torno al poder político del Estado. De suerte que cualquier pueblo no es solamente *polis*, sino también es “[...] una estrategia retórica compleja de referencia social” (2010). Este autor va más allá y propone dos formas de narrar la nación, cuyas cualidades temporales son diferentes:

- “La forma pedagógica de narrar la nación”, donde el pueblo es un objeto que avanza desde un punto histórico de origen: “[...] el pueblo son los objetos históricos de una pedagogía nacionalista, que le confiere al discurso una autoridad basado en el origen o acontecimiento histórico ya dado o constituido” (Bhabha, 2010, p. 392).
- “La forma performativa de narrar la nación”, donde el pueblo es un sujeto en constante devenir: “[...] el pueblo son también los “sujetos” de un proceso de significación que deben borrar cualquier presencia u originario del pueblo-nación para demostrar [...] el pueblo en tanto proceso continuo mediante la vida nacional se redime y se significa como un proceso que se repite y se reproduce” (*ibíd.*). Dicho más simplemente, las identidades mismas solicitan e instituyen a los sujetos, puesto que resultaría improbable ubicar a un sujeto como una entidad anterior, sino la que se erige en el acto.

De esta suerte, en la idea de nación como narración hay dos caminos: uno, donde la temporalidad de la narración es acumulativa (la forma pedagógica), otro donde la estrategia es lo repetitivo y periódico (performativa) haciendo que las naciones se conviertan, ante todo, en prácticas cotidianas que se escriben; entonces, se escribe cómo se habla el idioma nacional, cómo se interpretan las noticias que salen en periódicos o canales de televisión nacionales, cómo se interactúa con miembros de otras naciones, etc.

Ahora bien, si acuñamos la postura “performativa” que admite narrar la nación, el acto de analizar las identidades pasa a ser el examen de ciertas experiencias simbólicas afectadas tanto por dispositivos simbólicos como históricos, permitiendo constatar, entonces, que las identidades sociales son “[...] producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas” (Hall, 2003, p. 18). Por otra parte, con el modelo socio-cognitivo de van Dijk (2003) es posible afirmar que los discursos dominan, actualizan y hacen circular ciertas representaciones sociales, esto es, construcciones que reflejan imágenes y matices del mundo social⁴⁸. En esa medida,

⁴⁸ Las representaciones sociales son “(...) construcciones simbólicas individuales y/o colectivas a las que los sujetos apelan o las que crean para interpretar el mundo, para reflexionar sobre su propia situación y la de los demás y para determinar el alcance y la posibilidad de su acción histórica” (Vasilachis, 1998: 301). Definición ésta que armoniza con la clásica postura de Moscovici, para quien una representación es “(...) el conjunto de creencias compartidas que se hallan debajo de las atribuciones comunes de los miembros de un grupo o de una sociedad. Ellas configuran la manera de interpretar y de pensar la realidad (...) son

estos son la base “creativa” de la configuración de la realidad social, y como esas representaciones se “exteriorizan” a través de las estrategias propias del orbe simbólico, se engarzan a los discursos a una escala colectiva. Esto último supone, entonces, entender que todo discurso es una malla dinámica que conecta diferentes “nodos” (representaciones) que solidariamente se interconectan para soportar idiolectos, ideas e ideologías. La función de este, configurado de aquellas, es ordenar, demarcar y legitimar ciertos nodos combinados; es decir, “normalizar” ciertas representaciones en una comunidad, que es tal, en la medida en que ponen en “común” esos nodos. Así las cosas, los discursos no son inocentes enunciaciones, no son expresiones del pensamiento humano sino, y preferentemente, acciones; tal como lo expresó el filósofo austriaco Wittgenstein (1988), son actos que vehiculan formas de vida concretas o situadas (*ethos*). De hecho, para van Dijk, la identidad social es definida como el conjunto de representaciones mentales que los miembros de un grupo comparten o distribuyen por ser consideradas específicas de ellos, “[...] que están situadas en la memoria (semántica) sociocultural, que también es parte de la memoria a largo plazo” (2010, p. 71) y cuyas prácticas, conocimientos, símbolos, lugares, actitudes y formas de organización se consideran manifestaciones contextualmente variables de la identidad social de ese grupo y; esto es, cada miembro de este impulsa la identidad social de una forma personal “contextualmente variable y apropiada”, manifestándose la cualidad “per-formativa” de la identidad social trazada otrora. Aquí se derivan cuatro características fundamentales de esta postura sobre la identidad social, a saber:

- Es concebida como un proceso y no como un ente marmóreo y fijado de una vez por todas; si algunas manifestaciones del grupo se alteran (por ejemplo, sus espacios y sus formas de organización), cambia su identidad social. Y así con la identidad personal: “[...] a lo largo de la vida, una persona puede adquirir, cambiar o deshacerse de muy diferentes identidades, si bien algunas son más permanentes que otras” (Atienza y van Dijk, 2010, p. 70).
- Se relaciona con la dimensión emocional, con lo cual los sujetos comparten representaciones tanto de tipo valorativo (ideologías) como de tipo evaluativo, las cuales se exteriorizan por medio de prácticas sociales (huelgas, rituales, etc.).
- Se organiza en esquemas aprendidos a lo largo de la vida gracias a categorías básicas como nacionalidad, género, religión, pero también por las prácticas

un instrumento para comprender al otro, para saber cómo conducirnos ante él, e incluso, para asignarle un lugar social” (Moscovici, 1984, p. 214).

propias de tales identidades, por los objetivos, las normas y los valores, las relaciones con otros grupos y los recursos de poder de la comunidad.

- La identidad social no es idéntica a la personal. Esto es, un sujeto es alguien con una identidad propia establecida por representaciones mentales derivadas de sus experiencias personales, pero este sujeto no necesariamente puede estar plenamente identificado con las representaciones del grupo manifiesta y al cual está asociado. Cuando esto sucede, se puede afirmar que tales miembros comparten acciones del grupo, pero no su ideología, que es la base “axiomática” de las representaciones sociales. De suerte que la identidad de grupo puede o no fundirse con la ideología de grupo, permitiendo confirmar que la identidad de grupo es más inclusiva que la ideología.

A partir de este último punto se hace visible una zona trabajada en la empresa de Teun van Dijk; de cómo el discurso posee un papel central en la reproducción y transformación tanto de las ideologías, como de las normas y los valores que comparten por los miembros de un colectivo. De esta manera empata claramente una nueva relación, preñada de consecuencias: la de la ideología y los discursos.

La ideología es, sobre todo, un conjunto de elementos contenidos en los puntos de la malla del discurso y su poder incide en las masas, revelando algo de la relación entre un discurso y sus condiciones materiales de posibilidad (Eagleton 1997). Por tanto, es así como los discursos, al circular socialmente a partir de un anclaje situacional de poder, dejan ver la fina red de nodos relacionados y fusionados con ideologías, que son saberes históricos, valores, prejuicios, estereotipos, creencias y simbolismos, como parte de la naturaleza implícita de esos discursos (van Dijk, 2003) o más exactamente, “[...] creencias compartidas acerca de las condiciones fundamentales y sus modos de existencia y reproducción de un grupo” (van Dijk, 2005, p. 10) y, provenientes de las máquinas mediáticas (prensa, TV, etc.), preferentemente (van Dijk, 1995) controlan y organizan otras creencias socialmente compartidas hasta terminar siendo “marcadores de identidades” (Charaudeau, 2003, p. 27) gracias a la organización y exhibición de conocimientos y valores que realizan estas máquinas.

Ahora, acuñando el andamiaje conceptual hasta ahora evidenciado, una nación puede ser definida como una suma de representaciones mentales compartidas, lo que implica sugerir que es una construcción discursiva; dicho de otra forma, efecto de acciones simbólicas que han afectado los imaginarios comunes de los pueblos, otorgándoles cementos identitarios a través de apegos compartidos profundos. Para el investigador Benedict Anderson, toda nación es una creación discursiva que produce “comunidades políticas imaginadas”. No gratuitamente, las naciones aparecen a finales del siglo

XVIII, como efectos masivos de la imprenta que, desde el siglo XV, ha permitido hacer circular, los libros de la Biblia, novelas, periódicos, etc. (1993, p. 46-47). Ahora, efectivamente, cuando se repara en tal tesis de Anderson se pone de relieve que los imaginarios comunes no se pueden transmitir fácilmente sin ayuda de cierto tipo de discursos que cohesionan micro-comunidades en naciones (Achugar, 2002). Discursos como los que contienen mitos de origen, recuerdos de sufrimientos, goces y sacrificios comunales, son los que van forjando una historia común, un pasado inmemorial y que, alentado con la repetición y la redundancia, termina sedimentando o diseminando naciones.

En ese orden de ideas, tenemos, por un lado, que la nación se nos aparece como un “artefacto semio-lingüístico instituido con lo contado/narrado” y, por otro, que el análisis del discurso, entendido como método, es útil para el estudio de las identidades puesto que, “[...] en todos los niveles del discurso, el ser humano, sin ser consciente, muestra los grupos sociales a los que pertenece, junto con sus experiencias personales, opiniones y emociones” (van Dijk, 2010, p. 73).

CAPÍTULO 4

LA CORRESPONDENCIA LITERATURA-IDENTIDAD SOCIAL

1. Algunas precisiones

Si las identidades sociales se “re-crean” e interpretan en el seno de ciertas prácticas discursivas contenidas en prácticas sociales entonces, “[...] los procesos de producción e interpretación textual son conformados por (y, a su vez, ayudan a conformar) la naturaleza de la práctica social, y, por otra, el proceso de producción conforma (y deja “rastros” en) el texto” (Fairclough, 2008: 4), lo que nos obliga a hacer, al menos, cuatro determinaciones de gran envergadura:

- las identidades sociales controlan las prácticas sociales de un grupo;
- lo social; esto es, la suma de condiciones institucionales, ideológicas, culturales e históricas, moldea el discurso pero que éste, a su vez, forma las dimensiones de la sociedad;
- las identidades sociales intervienen la producción y la comprensión discursiva dentro de una sociedad; y,

- las representaciones discursivas están influidas por las identidades sociales de los autores de los textos; o lo que es igual, las formas escriturarias de alguien sobre los Otros depende de quién es el escritor y cómo se representa a sí mismo (van Dijk, 2010).

Estas apuestas tienen eco en aseveraciones como la del sociólogo Anthony Smith (1997), quien afirma que todos los movimientos que ayudan a lograr una identidad social (y que él denomina “los nacionalismos” y define como un lenguaje y una ideología), han estado apoyados en un lenguaje icónico y simbólico presentado y retocado por poetas, músicos, novelistas, historiadores, filólogos, folcloristas e intelectuales del mismo campo:

[...] el lenguaje y los símbolos del nacionalismo sirvieron para que los artistas buscaran posibilidades de expresión en motivos, géneros y formas diferentes de las tradicionales y clásicas en los poemas sinfónicos, la ópera histórica, las danzas étnicas, las novelas históricas, los paisajes locales, las baladas, los poemas dramáticos, los dramas corales y obras similares (Smith, 1997, p. 84).

Efectivamente, son los escritores, y los artistas en general, los que tienen un importante papel en la narración de las naciones y esto porque “[...] pueden «reconstruir» directamente o mediante evocaciones los paisajes, los sonidos y las imágenes de la nación en toda su especificidad y con verosimilitud «arqueológica»” (*ibíd*, p. 83).

Apoyados de este marco de comprensión, se puede comprender la apuesta que confirma la identidad como es el conjunto de nombres que los sujetos dan a las maneras como son posicionados o como los posicionan en las narrativas, muchas de ellas elaboradas por diferentes agentes históricos –especialmente los letrados o que llegan a serlo por avatares institucionales– y que luego las extienden a toda una comunidad que las favorecen y acomodan con el tiempo:

El nuevo imaginario relaciona *identidad* mucho menos con mismidades y esencias y mucho más con narraciones, con relatos. Para lo cual la polisemia en castellano del verbo *contar* es largamente significativa. *Contar* es tanto *narrar historias* como *ser tenido en cuenta* por los otros. Lo que significa que para *ser reconocidos* necesitamos *contar nuestro relato*, pues no existe identidad sin narración ya que esta no es sólo expresiva sino constitutiva de lo que somos. Tanto individual como colectivamente, pero sobre todo en lo colectivo, muchas de las posibilidades de *ser reconocidos*, *tenidos en cuenta* *contar en las decisiones que nos afectan*, dependen de la veracidad y legitimidad de los relatos en que contamos la tensión entre lo que

somos y lo que queremos ser (...) hay más historia y “verdad” de Colombia en *Cien años de soledad* o en la *Virgen de los sicarios*, que en la mayor parte de los manuales que se estudian en las escuelas” (2003, p. 23-24).

Ahora bien, además de estas posturas que auspician la relación literatura-identidad social, cabría pensar en las relaciones entre esta dicotomía, pues creemos que esto es lo que está en el fondo mismo de la cuestión. Para lograr afirmar una postura al respecto, creemos que, en principio, es posible pensar como viable la relación entre el escritor y el sistema social de donde brota, pues, finalmente, la materia prima de aquel, está compuesta por materiales de la cultura que puede lograr en su etapa de socialización a través, por ejemplo, de voces transmisoras re-generadas que significan y comunican desde sus modelos mentales, influidos por las tradiciones. Esto, en el caso de García Márquez, es indiscutible. Así, por ejemplo, el caudal de experiencias que recibió de su madre y sus abuelos (historias de guerras, de ultratumba, narración de eventos gallegos sobrenaturales, etc.), narraciones provenientes de las heterogéneas y mezcladas formas de concertar herencias de muchas partes del mundo, y que le permitieron no sólo ser escritor, sino cualificar sus contenidos y sus formas. Así lo abrevia el mismo García Márquez, frente al preguntar por la influencia de la identidad cultural y geográfica en su obra:

El Caribe es un mundo distinto cuya primera obra de literatura mágica es el Diario de Cristóbal Colón, libro que habla de plantas fabulosas y de mundos mitológicos. Sí, la historia del Caribe está llena de magia, una magia traída por los esclavos negros de África, pero también por los piratas suecos, holandeses e ingleses, que eran capaces de montar un teatro de ópera en Nueva Orleans y llenar de diamantes las dentaduras de las mujeres. La síntesis humana y los contrastes que hay en el Caribe no se ven en otro lugar del mundo. Conozco todas sus islas: mulatas color de miel, con ojos verdes y pañoletas doradas en la cabeza; chinos cruzados de indios que lavan ropa y venden amuletos; hindúes verdes que salen de sus tiendas de marfiles para cagarse en la mitad de la calle; pueblos polvorientos y ardientes cuyas casas las desbaratan los ciclones, y por otro lado rascacielos de vidrios solares y un mar de siete colores. Bueno, si empiezo a hablar del Caribe no hay manera de parar. No sólo es el mundo que me enseñó a escribir, sino también la única región donde yo no me siento extranjero (Apuleyo, 1982, p. 28).

La posición del letrado estaría, entonces, marcada por las diversas transformaciones de esta dicotomía entre realidad y sistema adquirido, y que tendrá que tomarlo en préstamo al lado de lo popular-local, para poder levantar su sistema artístico, muy a pesar de no sentirse auténticamente cómodo. En ese sentido, el escritor no sólo es parte la cultura (cultura caribe, en este caso), sino que produce desde la sociedad y ante la

sociedad para seguir forjando cultura. De manera que puede construir textos gestados con el mismo material simbólico de esta, sólo que cada escritor los reorganiza buscando su huella personal y auténtica.

Para comprender mejor la posición, la función y la finalidad del escritor *in situ*, es necesario pensarlo desde su *topos* cultural: el escritor en Latinoamérica. Es aquí donde Rama (1984) puede ser útil, puesto que para este hace parte de la categoría “letrados”, y lo que se advierte rápidamente es que los primeros escritores latinoamericanos, funcionarios y sacerdotes, crearon un sistema de símbolos para dominar el hipotético caos del mundo que se conquistaba (sistema de heroico-idílico), acción vinculada al poder imperial y virreinal español. En la colonia su función fue la de evangelizar y así contribuir a la construcción de un orden ideal, lo cual es llamado por Rama, justamente, “la ciudad ideal”, donde los proyectistas de estas ciudades “[...] a partir de estos vastos planos que diseñaban los textos literarios, en el impecable universo de los signos” (Rama, 1984, p. 20) querían encarnar la ciudad de Dios entre los ciudadanos.

Ya en los siglos XIX y XX esta función del letrado transmuta, puesto que cambia el referente, del poder español con su proyecto cristiano a un reconocimiento más abstracto y pedagógico, superponiendo a la ciudad ideal una “ciudad letrada”, pero manteniendo su ideal de oposición a la realidad concreta o “ciudad real”, mero orbe de “miserias”:

Al declinar las creencias religiosas bajo los embates científicos, los ideólogos rescatan, laicizándolo, su mensaje, componen una doctrina a adaptada a la circunstancia y asumen, en reemplazo de los sacerdotes, la conducción espiritual. La fórmula preferida de Rodó traduce el proyecto de su generación: “cura de almas” (...) Pero junto a este, hubo otro cometido central (...) también se elevaron de los problemas locales y con demasiada frecuencia aldeanos consecuencia de aquellas políticas menudas a una percepción global de los destinos nacionales que los ubicaban en marcos universales (Rama, 1984, pp. 111-112)⁴⁹.

De esta suerte, “la ciudad real”, y que circunscribe “la ciudad oral”, aquella que no estaría configurada por los sistemas simbólicos que los no letrados construyen (Bueno, 1993), quedan encajadas en una paradoja, pues el letrado las opaca pero, al tiempo, las quiere transformar. En todo caso, lo característico de estos escritores-letrados, marca de distinción social, fue escindir el orden simbólico y el orden real, alimentando en el orbe de lo escriturario una especie de pensamiento heroico-amatorio, producto de la

⁴⁹ José Enrique Rodó (1871-1914) fue un político y escritor uruguayo, conocido por la defensa del americanismo y la crítica a la cultura norteamericana, influyendo en el pensamiento de toda América.

ideología del hacendado y separando cada vez más el orbe de lo popular, de lo oral, de lo no distintivo de la ocupación con la cultura artística e intelectual. Dicho de una forma aún más prístina, la división tajante entre la ciudad letrada, puesta en la escritura y la ciudad real, puesta en la oralidad, llevó al escritor, al intelectual, a eludir la realidad gracias a su ejercicio escritor; evasión que se incrementó y sostuvo por el hecho de que los escritores no podían escribir sobre su realidad propia sin permiso de la corona y que llamaban “materia de indias” (Gutiérrez Girardot, 2001, p. 123). Esta situación tan particular de nuestra cultura escrita impidió, a largo plazo y por mucho tiempo, la comprensión de nuestro continente y generó, también, una tradición sellada por la ausencia de una literatura desenvueltamente constituida pero, sobre todo, por la negación de una cultura escrita propia, gracias a la obsesión-tensión de imponer ese orden ideal mediante un poder político efectivo en el orden material.

Suponemos, entonces, que romper este panorama en Colombia implique que aparezca un escritor que atente contra esa paradoja aunque, no obstante, esto haga que la literatura misma se convierta en un mito. Todo indica que ciertos aspectos de la modernidad, tales como la secularización, la democratización del acceso a la escritura y el desclasamiento producto de algunos embates de inclusión, hacia 1950, algunas condiciones sociales para que surgiera un grupo emergente de intelectuales que, debido a su origen nuevo no estaba necesariamente vinculado al poder. Asimismo lo atestigua Rama:

La emergencia del pensamiento crítico, con un relativo margen de independencia, ocurrió bajo la modernización y se debió al liberalismo económico que por un tiempo desconcentró a la Sociedad, la desarrolló, la dotó de servicios complejos, amplió el terciario con un escaso margen autónomo donde crecería el grupo intelectual adverso. Fue un producto de la urbanización y aún podría decirse de sus insuficiencias, visto el fuerte componente provinciano [...] y que a partir de su ambigua y desmadrada posición media quisieron rivalizar con la clase alta (1984, p. 129).

2. La ciudad letrada y la ciudad anti-letrada de García Márquez

Esta es la circunstancia latinoamericana, por medio de la cual surge el perfil de un intelectual moderno, es especialmente visible gracias a la complicidad o la exclusión frente al poder político. Este intelectual escribe y para ello se muestra con sus textos acudiendo a un llamado de “mediación” frente a las sustancia social, y justifica su derecho a intervenir de esta forma por el hecho de ser creador de una nueva versión de

esa ciudad letrada y utópica que puntea con el mundo circundante, quizá como un efecto que se produce del rechazo crítico de la sociedad y, claramente, de la voluntad de mostrar caminos de auto-reconocimiento (Gutiérrez Girardot, 2004). Sin duda, esta postura del escritor moderno armoniza bien con el perfil de García Márquez, y para demostrarlo, evidenciaremos los detalles de esta situación a continuación simplemente entrando en los laberintos de la ciudad letrada colombiana para ver cómo surge de allí la figura de nuestro escritor de Aracataca.

Efectivamente, al fijar la atención en la historia decimonónica, se manifiesta rápidamente que en 1826 hay dificultades para mantener la unión de Venezuela, Ecuador y la Nueva Granada (“La gran Colombia”), debido al antagonismo entre los venezolanos y el gobierno central de Simón Bolívar y, tras la sublevación contra su dictadura en 1828, estalla una guerra civil que deja desangrado social y económicamente el país. Con el ánimo de lograrse la unidad de “La gran Colombia”, se convoca la constitución de 1830. En ese mismo año, Bolívar renuncia a la presidencia y luego muere en Santa Marta. Un año después nace la “República de la Nueva Granada”, primero como fiel conservadora y proteccionista del sistema colonial (1831-1845) y, más tarde, como su contraparte, imponiéndose ideas liberales al lado de la iniciación del sistema capitalista (1845-1858).

En ese primer período sobresale la administración de José Ignacio de Márquez (1837-1841), enemiga vigorosa de Santander, “el hombre de las leyes”⁵⁰, gresca que da origen a otra guerra civil, movimiento armado en contra del mandato Márquez, la cual se extiende de 1839 a 1841, dejando nuevamente al país en condiciones precarias. Terminada esta guerra, Pedro Alcántara Herrán se posesiona y ejecuta el gobierno más conservador que haya tenido la nación, por lo menos en el siglo XIX. El general Tomás Cipriano de Mosquera, sucede a la presidencia a su yerno Alcántara Herrán y durante su período los artesanos se organizan en comunidades democráticas y aparecen los partidos políticos que, desde entonces hegemonizarán alternativamente el aparato político, creando fidelidades regionales, locales y personales. Lo que sigue para nuestra historia, se puede resumir en un estado permanente de agitación social, penuria económica, e inestabilidad política (en el siglo XIX hubo 11 constituciones y 64 revueltas).

Hacia 1850 llega la conmoción a cada familia, que no escapa de la acción incontrolada de bandoleros y pandillas. En 1854 el General José María Melo, por

⁵⁰ González Ochoa afirma, a propósito de “el hombre de las leyes”, que “el héroe nacional (...) fue histórico y cuya historicidad va laborando la psiquis nacional, quitando aquí, agregando allí, puliendo, falsificando documentos mediante interpretación que tiene lógica vital (...) en tal sentido, la historia es mistificadora, pero mistificadora lógica y responde a necesidades vitales del devenir” (1994, p. 45).

entonces jefe del ejército, se levanta en armas, se apodera de Bogotá y se proclama dictador. Hacia 1857 el partido liberal se caracteriza por sus conflictos y divisiones internas, situación que aprovecha el conservatismo al aproximarse las elecciones (Bushnell, 2014). El triunfador, Mariano Ospina (fundador del partido conservador con el político y poeta José Eusebio Caro), gobierna desde 1857 hasta 1861. Aunque la constitución federal de 1858 es liberal, el gobierno de Ospina adquiere una marcada orientación conservadora, con intervención política del clero. En abril de 1860 se vuelve a presentar otra guerra civil, la cual se prolonga por un año y deja un saldo de seis mil soldados muertos. En 1862 continúa la guerra liderada por la corriente conservadora.

Con el triunfo de Tomás Cipriano de Mosquera, el Partido Conservador desaparece del panorama político durante las siguientes dos décadas. El país por esa época se llama “Estados unidos de Colombia”, nominación que refleja la “[...] imitación abstracta -e ingenua- del modelo anglosajón norteamericano, que desconocía las premisas reales de nuestro proceso histórico e idiosincrásico, lo cual va a caracterizar en gran medida el comportamiento y la ideología de los radicales colombianos” (Jaramillo, 1998, p. 35). En el intervalo de 1864 a 1884 muchos liberales ejercen el poder, lo cual no significa que se ausenten las guerras civiles en el país, que asoman también en 1876, 1885, 1895 y en 1899. Eric Hobsbawn también percibe esa particular forma de lucha de partidos que prima desde el siglo XIX y, desde una versión culturalista, explica la particular vida pública de nuestro país:

(...) ¿Cómo ha sido posible que los dos grandes partidos tradicionales se hayan arraigado hasta tal punto en el campesinado que produzcan una identificación casi existencial de la gente de las veredas con uno u otro partido? Este es uno de los casos más peculiares entre los países del Tercer Mundo y de América Latina (...) Esta identificación, estos lazos muy profundos de la población colombiana con uno u otro de los partidos profesionales me parece uno de los problemas más interesantes de la historia colombiana. En todo tipo de sociedades rurales, la italiana o la española, por ejemplo, ha habido caciquismo. Pero aquí se trata de una identificación casi permanente. La gente dice: “he nacido liberal” o “he nacido conservador”. Ese es el problema histórico. Cuáles son los orígenes de tal identificación como valor cultural y no exclusivamente como la utilización pragmática que hace de él el clientelismo? El clientelismo la comprende, pero no se reduce a ella (1984, p. 15).

Por ese entonces la nación se adhiere abiertamente a las orientaciones filosóficas del escritor inglés Jeremías Bentham y del pensador francés Destutt de Tracy, insertada por primera en *La Bagatela*, periódico satírico fundado por el prócer Antonio Nariño en 1811. Esta doctrina, el utilitarismo, atribuye como móvil único de la política y la moral el interés por la felicidad, lo que significa “un divorcio del espíritu español, no sólo

porque implicaba un nuevo patrón en las ideas éticas y en la concepción metafísica, sino también porque como teoría del derecho, del estado y de la administración representaba la antítesis de la tradición hispánica” (Jaramillo Uribe, 1982, p. 32). No obstante, tras su vinculación con la ideología político-religiosa hacia 1840, pleno gobierno de Alcántara Herrán, la doctrina se considera como un grave peligro para la educación juvenil, pues la iglesia la evalúa como inmoral y ateísta. Además, la mentalidad de muchos hombres afectos a la tradición ortodoxa secundarán el celo religioso, dando así los primeros pasos para aliarse con la conducta eclesiástica; entonces, en ese año el plan de estudios recibe dura prueba al ordenarse borrar de él los textos utilitarios. Posteriormente, gobernando Pedro Alcántara Herrán, las disposiciones del plan relativas a esos autores fueron derogadas en 1840, nuevamente por inmoral y atea. Resulta evidente que si la medida se hubiera tomado en momentos de estabilidad política, nada hubiera tenido de peculiar el hecho; pero, como por esa época un partido político, justo aquel que la defendía en la enseñanza, había sido vencido, la cuestión terminó por convertirse en bandera de facción y lejos de haber desaparecido, tales enseñanzas se fortalecen. Pero es sólo hasta 1870 que se someten a crítica académica. En adelante, el ataque de fondo a estas enseñanzas presenta dos frentes separados, correspondiendo uno a Bentham y otro a Tracy, ambos cubiertos con el nombre de Miguel Antonio Caro quien propone expulsar el texto de Tracy como una perniciosa antigualla:

Para Caro, la presencia de Bentham y Dessut de Tracy, significó una peligrosa intromisión en la educación de corte religioso, por esta razón, el autor establece un informe que critica duramente el método usado por Tracy, cuestionando su posición en relación con la ideología, la gramática general y la lógica. Para Caro, la filosofía va en consonancia con el avance de la ciencia, sin embargo, no duda en aclarar que dicho progreso se encuentra condicionado por el progreso del espíritu humano, por más variable y cambiante que éste pueda parecer. De este modo, la teoría común a principios del siglo XIX, en donde el relativismo de las nociones científicas que se alejaban de lo trascendente, como es el caso, según Caro, del Utilitarismo y el Sensualismo, se convertirían en simples modas pasajeras que no hacen justicia a la relación entre filosofía y progreso (Guzmán, 2014, p. 24).

Efectivamente, según Caro, juzgar las cosas con independencia de la providencia divina es imposible, pues de hacerlo sería desechar los principios fundamentales que Dios ha puesto en el entendimiento humano y también sería desaparecer todo rastro de autoridad que significaría renunciar a la guía divina, además de darle la espalda a una tradición, que según Caro, era el piso más fuerte sobre el cual podíamos sembrar la idea de una nación constituida. Desde esta premisa aparece una opción que demuestra el principio de autoridad divina: la lengua materna, la cual es una expresión de ideas

inmutables. Es por ello por lo que, para Caro, resulta discordante la tesis de Tracy de que pensar y hablar es sentir; de hecho es lo contrario, ya que hablar y conocer la estructura una lengua, significaba comprender de manera analítica el mundo que Dios había creado. De suerte que son las ideas sobre las sensaciones y los sentidos las que están ligadas al genio de una lengua, que no debe romper el lazo metafísico con la divinidad.

A pesar de los tropiezos del Utilitarismo y el Sensacionalismo, que ya asoman cuando el mismo Bolívar en 1828 prohíbe enseñarlo en el colegio del Rosario, este se sedimenta en algunos de nuestros grandes espíritus por ofrecer la ventaja de enseñar a pensar con independencia y preparar para gobernar⁵¹. Su tesis básica, el conocimiento moral no debe tener por criterio más que las impresiones de agrado o desagrado, plantea un atento examen de los datos de la conciencia, esto es, un llamado al espíritu para que se atuviera a la realidad y la afrontara con rigurosa actitud crítica. Así las cosas, algún efecto había de traer tal actitud, y en cierto modo vino a ser así, como un campo ideológico de aquel otro espíritu de investigación que en el terreno de las ciencias naturales, había despertado con la llamada “expedición botánica”.

Cuando se piensa por un momento en las raíces que echó el “utilitarismo” y se observa cómo de la ideología política, pasa al terreno de las controversias públicas y literarias, no puede menos que reconocerse que trajo una visión distinta de la realidad, nueva para los que a él se acogieron, fecunda por la reacción que promovió y, en todo caso, trascendental para arraigar en la conciencia individual el amor a la especulación. No obstante, el desarrollo de las ideas filosóficas en el país fue clausurada en el siglo XIX con instauración de “la Regeneración”, en el que se enfrentaron los positivistas y los utilitaristas liberales a los conservadores, estos últimos partidarios de la ideología hispano/católica y de su interpretación por parte de la iglesia. En efecto, la administración Rafael Núñez recurre a la iglesia católica como elemento esencial de la cohesión nacional y se le da el control del aparato educativo en materias religiosas e ideológicas. Aún más, en la gestión de Miguel Antonio Caro se llegó a confiar a un sacerdote la Secretaría de la Educación, con el fin de llevar a fin los mandatos del papa León XIII, cuyo pontificado se desarrolló entre 1878 y 1903, y en la que se exhortaba a la restauración de la filosofía tomista. Por eventos como este, desde la emancipación del yugo español, la educación de las multitudes heterónomas y perezosas, se ha venido reduciendo a la versión hispánica de la religión y moral cristianas:

⁵¹ En suma, las ideas de Tracy se defendían porque permitían, por un lado, destituir el dogmatismo y, por otro, por probar que el estudio de las ciencias debe comenzar por el de los medios de conocer; cuestión que, según aquel, se reduce a averiguar el origen de las ideas en oposición a la lógica tradicional.

Si se tiene en cuenta que durante más de tres siglos los niños hispánicos han aprendido a descifrar el mundo con el catecismo de la doctrina Cristiana del padre Gaspar Astete, no es difícil deducir que los niños del siglo XVIII, de los siglos XIX y XX, han sido acuñados en un momento decisivo de su socialización por una concepción del mundo y de la vida no solamente anacrónica sino determinada por los problemas de militancia que acosaron al catolicismo español del siglo XVI, por los problemas que le plantearon la reforma de Lutero y el erasmismo (Gutiérrez Girardot, 1986, p. 69)⁵².

Justamente con la presidencia de Rafael Núñez, corriente política llamada “la Regeneración” que duró tres periodos presidenciales, de 1880 a 1888, pero bajo la elocuencia argumentativa de Miguel Antonio Caro, se concibió una nueva constitución para el país que lo unificaría bajo los dos elementos: la religión y la lengua, pues este movimiento ideológico se caracterizó, primero, por construir y dirigir desde sus palestras una realidad conservadora, católica y centralista al colectivo colombiano y, segundo, por generar una nación más cercana a lo discursivo que a lo real; acciones que, unidas, acentuaron gran parte de la personalidad histórica de Colombia.

En efecto, la coalición de Núñez con los conservadores dejaría, en 1892, el país al vicepresidente a Caro quien, atado a un proyecto moral católico, actuaba convencido que la cohesión social era causada por la tradición política y cultural españolas y que la “limpieza” lingüística del castellano provenía del lenguaje que localizaba en la España colonizadora, sostuvo que el poder soberano tenía origen divino y que la política sin bases morales y religiosas carecía de fundamentos sólidos. De suerte que la lengua era para él el eslabón que consentía la trabazón con el pasado español, y esto era lo que definía la clase de nación deseaba. Aunque, justificó la independencia de España, sostenía que esto no obligaba al país a una absoluta ruptura con el pasado, ya que la madre patria había construido una civilización y unas instituciones sobresalientes, entre ellas la lengua, los valores morales y religiosos, el derecho, y la civilización material:

⁵² Gaspar Astete (1537-1601) fue un jesuita español que en 1599 publicó *El Catecismo de la doctrina cristiana*, cuadernillo que durante siglos formó en la doctrina católica a millones de hispanohablantes. Martín Lutero (1483-1546) fue un fraile agustino que criticó por primera vez la forma la autoridad papal. Sin embargo, la *Contrarreforma* española se caracterizó por ser defensiva y reaccionaria. Guiada, entre otros, por Ignacio de Loyola (1491-1556), quien decide fundar una comunidad distinta, regida por una férrea disciplina de tipo militar (*Compañía de Jesús*) y con total sumisión al papa. Los jesuitas detuvieron los progresos de luteranos, logrando así el regreso al catolicismo de grandes núcleos de la población en Alemania y otros países.

Caro poseía una idea metafísica de la sociedad y del hombre muy diferente a las de entonces en boga en América, y una comprensión de la historia que daba a su pensamiento un aire de perennidad que no suele encontrarse entre los contemporáneos del Continente, No acogía la concepción optimista de la sociedad, que considera a ésta compuesta de individuos libres, quienes al perseguir y buscar su propio interés, logran automáticamente el equilibrio social y el beneficio de todos; ni aceptaba el moderno hedonismo que declara ser misión esencial de la sociedad y del Estado para buscar el confort del ciudadano; ni la idea de que la expresión más alta de los derechos de la persona el sufragio universal. Todas estas ideas le parecían contrarias al estilo español de vida. El español consideraba la honra y el honor de la persona como los más altos valores, ante los cuales los mismos derechos políticos y las formas de gobierno perdían importancia (Jaramillo, 1994, p. 60-61).

Este pensamiento iluminó la política decimonónica y su máximo producto, la Constitución política de 1886, engendrada por la tenaza de los terratenientes y del clero, retocada por los liberales y puesta premeditadamente en nevera cada vez que se declaraba turbado el orden público. Más exactamente, una tendencia inscrita en las doctrinas del catolicismo ultramontano que significó el entroncamiento de una personalidad colectiva que excluía todos aquellos discursos contrarios al dogma, definidos como encarnaciones del mal o errores de los tiempos modernos, tal como lo sostuvo en su momento el papa Pío IX (1864) para quien la libertad de pensamiento era condenatoria y el racionalismo y liberalismo reprobados.

La condena al liberalismo y, por tanto, el engrandecimiento de la moral de la Religión Católica, estuvo a cargo del clero que, gracias al concordato firmado con la Santa Sede en 1887, asumió en su cargo la organización y dirección de la educación pública, cuya misión esencial fue frenar las ideas contrarias al dogma católico y al respeto por la Iglesia. Esto significó que, por mucho tiempo, nuestros compatriotas asimilaban una cosmovisión de la realidad sometida al principio del autoritarismo que no armonizaba con la racionalización y la confrontación empírica, propias de la ciencia moderna, sino con el milagro de la revelación y con la ley del “Dios proveerá”, unida al precepto de sí al que está conmigo y no al que está contra mí:

Tras su forma simple de preguntar y responder, tras su apariencia "racional", se oculta la intolerancia y su forma “decisionista” de pensamiento (“sí o no como Cristo nos enseña”, que impone naturalmente el sí y crea la noción de “amigo-enemigo”, popularizada luego en la “asignatura” de “historia sagrada” con la fase de Cristo, "el que no está conmigo está contra mí"). Para el niño, el mundo histórico se reduce a los partidarios del “sí”, los buenos y católicos, y los del “no”, necesariamente los malos por no católicos. Esta estructura antagonista se profundiza cuando en el curso de los estudios al adolescente se le enseña a odiar literalmente... a

todas las figuras que dijeron “no” al Padre Astete y a lo que él representaba, a “los otros” que, para agravar la maldad, no eran españoles. (Gutiérrez Girardot, 1986, p. 69).

Todo esto, en el contexto local, se manifestó en las acciones de los eclesiásticos, quienes socializaron culturalmente el país desde 1887 hasta 1960, lo cual abonó por muchas generaciones un modelo de comportamiento social basado en la dicotomía dominación-lealtad, propio del esquema señorial hacendario fundamentado en una forma particular de usar la lengua española, como marca que los distinguía de los demás. De suerte que el habla cuidada, vigilaba al señor de no ser confundido con su súbdito. Es así como en la Bogotá de comienzos del siglo XX, habitada por un número no mayor a 100.000 habitantes, los políticos y letrados hicieron grandes esfuerzos, primero, para convertir a los ciudadanos en actores dignos de moraren los escenarios de civilidad, caracterizados por actuar las “buenas maneras” y así ser “gente culta y bien nacida” en la élite de una “la ciudad letrada” y, segundo, un refuerzo a través de una formación urbana que acogía la sociedad capitalina en general, materializada en manuales que contenían las claves ideales para el comportamiento social-cristiano.

Resulta interesante traer de nuevo a colación el trabajo de Ángel Rama (1984), quien saca a luz el papel de los intelectuales en América Latina a través de la reconstrucción del proceso histórico y cultural de sus ciudades, atendiendo al conjunto de prácticas y la producción simbólica e ideológica de los actores que conformaron la cultura de la época. Curiosamente, como en el caso de Bogotá, la producción cultural estuvo en manos de pensadores que circularon, operaron y habitaron focos y circuitos localizados en el centro físico de Bogotá, siendo los constructores, distribuidores, administradores y guardianes de lenguajes, discursos, gramáticas, vocabularios, representaciones, conceptos, explicaciones, justificaciones, leyes y sentidos. En este mismo sentido, lo que resalta Rama es que los letrados pensaron al margen de las capas populares, ejerciendo un poder político autónomo; de suerte que la palabra era un arma creadora de las ciudades ideales, pero también de su ruina y letargo:

En medio de la mugre, los ruidos y los olores de la ciudad real que habitaban. Los gramáticos y poetas construyeron un mundo retórico de ideas ajenas a las circunstancias que los rodeaban, poniendo distancia entre las operaciones del intelecto y las del cuerpo, distancia que operó también como distancia social. La religión católica sirve de sustento para hacer esta abstracción de lo corporal en los procesos del espíritu, es el apoyo para fijar la dicotomía, para legitimarla (von de Walde, 1996, p. 35).

Y esto sucedió de manera prístina en Bogotá: con sus publicaciones, los intelectuales estimularon una refinada manera de ser en sociedad y establecieron un canon de vida socio-cultural civilizada marcado por la xenofobia y la exclusión a partir de la premisa del buen hablar, acción encabezada por Cuervo Urisarri quien, con su proyecto prescriptivo gestaba un tipo de ciudadanía ligada a un proyecto social basado en rangos de la lengua que estipulaban su uso cuidado a partir de normas derivadas de la lengua literaria de Cervantes. Este buen hablar, unido a una clase social “cultura”, fue claramente el requisito para tener acceso a la ciudad letrada y al poder (von der Walde, 1997, p. 76) y pasar del salvajismo al florecimiento civilizatorio. Tal como lo expresa el historiador Fabio Zambrano:

Estamos frente al proceso civilizador que la naciente sociedad burguesa empieza a ejecutar en la ciudad, en procura de convertir a la plebe en pueblo y a los pueblerinos en ciudadanos de una urbe moderna, que hasta entonces estaba invadida por los inmigrantes a quienes se les consideraban como guaches. No era otra situación que la oposición de la civilización y la barbarie (2007, p. 245).

Proceso que se fue administrando desde las instituciones céntricas de la urbe, donde este modelo cultural y esta nueva pedagogía urbana tenían su punto de caudillaje y manifestación. De esta manera, “ir al centro” se iría convirtiendo en una necesidad para quienes vivían en barrios residenciales sin centros propios, definiendo sutilmente una identidad social actuada en una zona del territorio urbano por sus cultos pobladores. Esta evidencia en la forma arquitectónica, simbólica y conductual de Bogotá revelaba ya diferencias de vida y de poder, justo aquello que Ángel Rama asigna a la función del ordenamiento espacial en la actividad social y en la formación de rasgos en las relaciones humanas y en la administración de la producción de sensibilidades (formas de mirar, de oler, de tocar, etc.).

Pero, tal disciplinamiento corporal, además del condicionamiento de las buenas maneras de participar en vivo y el buen gusto concentrados en el centro urbano, fueron el pivote de uno mayor: el lingüístico guiado, esta vez, por cierto tipo de publicaciones. Así, pues, entre las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, escrito por Cuervo Urisarri entre 1867 y 1872 (1965) y *Manual de urbanidad y buenas maneras*, de Carreño de 1853 (1998), se re-educó la lengua de la gente culta y bien nacida en Bogotá. El *best-seller* de Cuervo Urisarri está conformado por 733 anotaciones que referían el buen uso del idioma en los aspectos prosódicos, morfo-sintácticos y léxico-semánticos. De esta manera, Cuervo enumeró los errores y desviaciones que apartaban a los bogotanos del buen uso de la lengua, lamentando de paso la pérdida de la castiza

habla de las anteriores generaciones y limitó el buen uso del idioma en una capa social definida por “las personas cultas”, que se diferenciaban del “vulgo”, justo aquel que vagabundeaba con la lengua y se desviaba de sus normas. De la misma manera, el *Manual de urbanidad* del venezolano Manuel Antonio Carreño, subraya la idea que no hay nada más claro que revele la educación de una persona que su comportamiento dialógico: su compostura prosódica, el buen uso de los silencios y los chistes, la pertinente elección de los términos y los moderados movimientos del cuerpo. De la misma manera, propone que no hay que tomar la palabra sin estar seguros de que se hallará con facilidad todos los términos y frases que sean indispensables para expresar las ideas, y si el interlocutor echa mano de engaños o interpreta retorcidamente los conceptos hay que abandonar la cuestión por medio de palabras suaves y corteses.

Es así como estas normas marcaban la ruta constitutiva de una identidad social clasista basada en el buen hablar que, de forma directa, diferenciaba gente de bien y excluía los “guaches” (indios o inmigrantes). A esta acción de identificación-separación social, se sumó a la homogeneización de los espacios urbanos de socialización popular que, progresivamente, fueron menguando la hegemonía de las bebidas populares de maíz como la llamada *chicha*, por producir esa enfermedad llamada “chichismo”, caracterizada por la falta de inteligencia o la ignorancia supina, cuestión que recreaba el discurso médico de la época (Noguera, 2002, 2004)⁵³. Pero, también, y de forma significativa, se volvió fundamental la homogenización en las formas de vestir el pueblo, como otro elemento de esa pedagogía ciudadana. Así el caso de la campaña contra el uso de la ruana, hecha política pública por Jorge Eliécer Gaitán cuando fue alcalde de Bogotá en 1936 e influencia directa de las modas importadas de América del Norte que imponía desde entonces la idea del uso diferencial del vestido para cada ocasión (la intimidad, el aseo personal, el viaje al campo, las rutinas por la calle, la asistencia a las misas, las prácticas deportivas, etc.). Todo esto estaba justificado como una respuesta de la ciudad letrada a los cambios producidos por la migración de provincianos, sinónimo de “incultos”, y por la integración de la ciudad al mercado mundial, debido a las exportaciones de café (Zambrano, 2007).

⁵³ La lucha antialcohólica emprendida en Bogotá se puede fechar a comienzos de siglo con unos esfuerzos que se canalizan en la instrucción escolar que disponía que se tuviera como libro de lectura en las escuelas primarias la *Enseñanza del antialcoholismo*, cuyo objetivo era infundir a los infantes escolarizados el pavor a la bebida. Todo esto porque, desde el discurso higienista de los médicos y políticos de la época, el alcohol, y especialmente la *chicha*, bebida hecha con fermento de maíz, era asociada, por un lado con lo que se llamaba la “melancolía indígena”, afiliada con la timidez, la desconfianza y el embrutecimiento; y, por otro lado, con la prostitución, la delincuencia y la criminalidad.

Con todo, la insistencia de las empresas pedagógicas urbanas de la época en procura de la construcción de una urbanidad citadina se concentraron en adiestrar incluso en relación con el aseo personal (bañarse con frecuencia, perfumarse, peinarse, etc.); por lo que realmente su objetivo fue la construcción del cuerpo humano republicano circulando en el cuerpo urbano que, por cierto, rápidamente vio canalizados varios ríos y eliminados los focos de mal olor e infección. Así, pues se erigió algo radicalmente notable: una lengua limpia (nótese el eco del lema de la RAE), en una ciudad higienizada, pues la lengua también se contamina. Tal como dice el psicoanalista francés Dominique Laporte, desde el siglo XVI y como pre-supuesto latente del lema de la RAE:

Limpia, la lengua responde a las tres exigencias de la civilización, tal como las definió Freud: limpieza, orden y belleza, donde no interviene como causa principal el sólo registro de lo útil. Lavar, ordenar, embellecer: el hecho de que esta triada discursiva opere de modo también manifiesto y simultáneamente en la policía municipal y en el de la lengua, despeja la sospecha de que no es la suciedad la que debe representar un problema, sino más bien la compulsión a lo limpio en cuanto no encuentra sus justificaciones utilitarias fuera de una construcción retrospectiva (Laporte, 1998, p. 19).

Es así como las consecuencias de aquel tipo de modelos de interacción heredados de la colonia y consumados en “la Regeneración”, quedaron como legado genuino de la personalidad del urbanita del bogotano, manifestado en síntomas como la xenofobia, la exclusión y el racismo, e insertados en esa delirante fantasía localista y fervor cívico que ensimismó a la ciudad capital por tanto tiempo, generando en la ciudad una sintáctica espacial y humana basada en adinerados-cultos en el norte y desfavorecidos-guaches en el sur, y que impidió el paso de la multiculturalidad y la tolerancia por las diferencias, cuestión activa en la actualidad⁵⁴. De esta manera, la expansión periférica se fue caracterizando por juntar indios al sur y vacas al norte.

Esta construcción social de la fisicidad bogotana fue incrementándose en el siglo XIX con la ayuda de la “ciudad letrada” que, con sus afinadas plumas de estilo costumbrista, idealizaron las haciendas norteñas, excluyendo de ellas a los indios y el

⁵⁴ Efectivamente, esta lógica espacial bogotana de un norte y un sur, isomórfica con la clase culta y la popular, y el buen hablar y el habla del vulgo, respectivamente, ya se delineaba desde el siglo XVIII, pues tras la eliminación de los campos comunes de los pueblos indígenas (ejidos), éstos comenzaron a poblar el sur para el trabajo agrícola, mientras que el norte, ávido de humedales, se fue usando a la cría de ganado y caballos.

vulgo, pues impurificaban el panorama. A esto se sumó el hecho que el sur presentaba muchos sitios de donde extraían arcillas para la fabricación de tejas y ladrillos (conocidos como chircales), lo que dio origen a la aparición de arrabales habitados por trabajadores de la tierra, esto en contraste con el norte, que ya dejaba ver sus primeros parques y las primeras vías de comunicación modernas hacia ese extremo, como la central del norte en 1905.

Como es palmario, esta lógica espacial fue y sigue siendo, ante todo, una lógica étnica, pues es claro que los indios se mezclaban con los indios, lo cual da origen a una topo-lógica social y moral que califica, excluye y crea resentimientos. Por eso desde entonces y hasta la actualidad la dicotomía entre “tierra caliente” y “tierra fría”, que es la de la zona andina y la costera, acarrea efectos físicos y morales, preocupación significativa en la construcción de la nación colombiana regionalizada y racializada, tal como lo ha demostrado Peter Wade (1997); jerarquía que se fundamentó en la asociación de lo blanco con el progreso y la civilización moralista, mientras que lo no blanco se identificó con el atraso, la barbarie y la inmoralidad. De esta suerte, los indígenas pero, sobre todo, los negros se asentaron en las fronteras físicas y simbólicas de la civilización, pues fueron representados como individuos infructuosos y fuera de los circuitos económicos del país, debido a que fueron calificados y representados como ineptos, pues la ciudad letrada centraba sus preocupaciones en el orbe socio-económico:

La preocupación constante por la modernización económica del país sirvió para que los letrados construyeran su propio capital simbólico y redefinieran el territorio nacional, al tiempo que justificaban su deseo civilizador a través de la localización de los Otros en un contexto tempoespacial lejano, que hacía de esta distancia así creada, la condición para la atracción de los grupos subalternos al tiempo y al espacio de la civilización, desde un acercamiento que les negaba su contemporaneidad y que establecía una serie de analogías en la cual el civilizado era al salvaje como el presente al pasado y como el sujeto al objeto (Villegas, 2008, p. 31).

Determinada por los letrados cuál era el idioma que se debía hablar y qué se debía evitar en las conversaciones, los ciudadanos adinerados y cultos encontraron las pautas de una exclusión social donde las masas populares y los indígenas quedaban fuera de las murallas de la ciudad letrada/imaginada que irradiaba desde el centro de la ciudad capital, y todo porque se desviaban de la norma imputada por los fervientes peritos del saber lingüístico, poético y político (von Der Walde, 1998). Así, todas estas tecnologías de control social basados en la triada lengua-raza-región, contenidas en la categoría “nación” fueron las herramientas para la institucionalización de prácticas de

segregación e indiferencia sociales y que inauguraron el siglo XX y que persisten sutilmente en el siglo XXI:

Hasta bien entrado el siglo XX, el “sistema de estados” en Latinoamérica, ha sido utilizado políticamente por las élites urbanas para llevar a cabo las ideas de “sus” proyectos nacionales modernos (que en Colombia han obedecido a pactos políticos más bien privados entre las élites) como creadoras, reorganizadoras y reformadoras de poblaciones rurales, pobres, atrasadas y primitivas. Esto ocurre gracias a la creación e imposición de una etnicidad ficticia o de mayorías [que] (...) convierte a las poblaciones incluidas en la nación (indígenas, campesinos, afrodescendientes) en una comunidad natural con orígenes e intereses comunes. Esta estrategia otorga a los estados una misión histórica y justifica sus estrategias para modernizar, controlar y subyugar a sus poblaciones (Salcedo, 2005, p. 219).

Sin embargo, y he aquí el segundo momento de este esfuerzo, si bien es cierto que esta ciudad céntrica, representante del poder de la escritura y del poder del buen hablar, se conservó hasta bien entrado el siglo XX pintada con este especial matiz de xenofobia y racismo camuflados de nación inclusiva y de destino común, aparece una reacción desde el orbe narrativo, una especie de ciudad anti-letrada, por lo menos parcialmente, y que reivindica el trasegar de una pueblo que, en lugar de borrar las diferencias, las enfatiza, tratando así de rechazar las fuentes tradicionales de iniquidad y reivindicando una historia basada en la especificidad, el desplazamiento, el sufrimiento, la soledad y la humillación que rebaja toda dignidad humana. En efecto la literatura que desea:

Buscar cómo viven, hablan y piensan los que están fuera de la ciudad letrada implica una exclusión de ella. Los escritores mismos en muchos sentidos son también unos excluidos y gradualmente irán excluyendo todo aquello que defienden los letrados de la ciudad amurallada tras diccionarios, gramáticas y libros de oración” (von der Walde, 1997, p. 80)

En esta reacción está la figura de García Márquez, representado un intelectual moderno reaccionario a este esquema letrado-imaginado quien, claramente, hace contra-discurso no dentro de las esferas de la ciudad letrada, sino desde los bordes, desde una periferia local, tanto geográfica (la costa atlántica es el borde norte de Colombia) como simbólica. La biografía otrora desarrollada en este texto da cuenta de que García Márquez habla desde las fronteras simbólicas. Así las cosas, desde su condición de escriba, llevan ideales nuevos, sacan a flote las contradicciones y reivindica las voces apagadas, las voces populares; esto es, en suma, la construcción lingüística del pueblo. Por eso no es gratuito que la producción de este autor costeño tenga un origen en la

tradición oral de la costa colombiana, específicamente del habla espontánea y periférica de su abuela:

Su abuela materna, con la cual vivió hasta cuando tenía ocho años de edad, es fuente esencial de su escritura (...) el choque entre este material oral y una tradición escrita aristocrática y patriarcal es uno de los más fascinantes aspectos de la obra de García Márquez. La abuela ejemplifica lo que ocurre cuando el relato de historias y la palabra oral, en oposición a la memoria escrita, son el lugar donde se trama el tejido social. *Cien años de Soledad* es, en ese sentido, una acumulación de historias escuchadas más que un ensamblaje de temas y personajes que se desarrollan a través del tiempo (Rowe, 1995, p. 428).

Sin duda, esto da pie para afirmar sin temor que García Márquez representa la ciudad real, que es una “ciudad oral” dentro de la desviada Modernidad colombiana y sus violencias híbridas, tal como no lo recuerda el investigador peruano Raúl Bueno (1993, 2010) y que, por mucho tiempo, se asoció a la “[...] comunicación propia de la sociedad salvaje, o primitiva, o tradicional” (Certeau, 2006, p. 149), algo que aún subsiste, pero en las sociedades más alejadas de la civilización moderna condensando la patria tropical, el olor de la selva y las jergas del pueblo, y que supo tomar el escritor cataqueño como el motor de su empresa. Es que, el factor de la tradición oral, energía vital y espontánea que permite hablar, escuchar y comentar el acontecer, influyó en el talento de García Márquez de manera especial. Y por esto mismo, no es gratuito que el hispanista alemán Gustav Siebermann haya recordado que “[...] Gabo o Gabito, el apodo divulgado en Colombia, es al mismo tiempo sintonía de una vecindad coloquial y de trato múltiple con la conversación narrativa” (1992, p. 206).

Por esto García Márquez es digno de llamarse el representante de una ciudad anti-letrada, que es la ciudad del marginado, del que habla con el habla (y no con la lengua, la norma), el que se da en y al pueblo híbrido, y se alimenta de él. En suma, aparece el escritor para avanzar un ajuste de cuentas con la ciudad letrada colombiana, con el lenguaje de la dominación, y permitir que se deje de mirar el ombligo español para mirarse el propio y popular: “[...] la palabra real de los hombres de la costa colombiana del Caribe, y se propone incorporar esta palabra a la literatura universal. Para realizar este cometido, el escritor [...] se apoya, ante todo, en la rica tradición de la cultura popular de su región” (Castaño, 2007, p. 258)⁵⁵. Esa tradición incluye la música, por

⁵⁵ El mismo Germán Castaño recuerda esta advertencia del semiólogo Roland Barthes cuando este afirmó en su obra “El grado cero de la escritura”, aparecido por primera vez en 1972 que [...] durante esos momentos en que el escritor sigue los lenguajes realmente hablados, no como una reproducción pintoresca sino como objetos esenciales que agotan todo el contenido de la sociedad, la escritura toma

ejemplo. Así que no hay otra forma de entender el inicio de *La mala hora*: la nueva canción de Pastor y su clarinete. Así, pues, el espejo ya no viene de afuera, sino emerge de entre nosotros. En este orden de ideas, afirma Martín Barbero contundentemente que:

La mejor expresión de la nueva sensibilidad y la nueva idea de lo nacional se halla en la obra de García Márquez (...) en ella es posible encontrar, por primera vez, las dos claves que modernizan radicalmente la cultura nacional. García Márquez rompe con el estrecho nacionalismo del altiplano al cultivar en su obra a la vez la particularidad costeña y la supranacionalidad caribeña, en un gesto que afirmaba una identidad inserta en una densa y fecunda apertura al mundo (2000, pp. 45-46).

Los desencuentros narrativos contruidos con la materia lingüística popular muestran que es este tipo de texturas son irresistibles en la medida en que hacen resistencia al desnudarse en las descripciones aldeanas (así sean desde el oxímoron de novela histórica) y al integrar, en lo simbólico lo que está camuflado perversamente en lo real (Ordoñez, 1995). García Márquez es un notable ejemplo de lucha narrativa contra “[...] el país más mestizo del continente y educado desde 1880 a 1930 en el racismo, el egoísmo y la mezquindad como estilo de vida y el irrespeto por los derechos de los ciudadanos” (Ospina, 2013, p. 24). Así, por caso, entre muchos, en su obra de 1989, se encuentra no de los mejores ejemplos de integración racial y social propuesta por la literatura se encuentra en la siguiente cita:

Uno era distinto: José Laurencio Silva, hijo de la comadrona del pueblo del Tinaco, en los Llanos, y de un pescador del río. (...) La única contrariedad que le causó su condición de oscuro fue el ser rechazado por una dama de la aristocracia local en un baile de gala. El general pidió entonces que repitieran el valse, y lo bailó con él” (García-Márquez, 1989, p.76).

Es notorio ver aquí el esfuerzo por integrar en un a escena ficcional la unión (*eros*) de las diferentes formas culturales, reconstruyendo o redefiniendo socialmente una jerarquía de orden socio-racial y alimentando una noción de nación donde las

como espacio real de sus reflejos la palabra real de los hombres; la literatura ya no es orgullo o refugio, comienza por hacerse acto lúcido de información, como si le fuera necesario primeramente aprender, reproduciéndolo, el detalle de la disparidad social; se da como misión la de dar cuenta inmediatamente, antes de cualquier otro mensaje, de la situación de los hombres amurallados en la lengua de su clase, de su región, de su profesión, de su herencia o de su historia... (Barthes, 1985, p. 82, en Castaño, 2007, p. 257-258).

diferencias de poderes a tribuidos a cada ámbito racial pierden brechas y donde la idea de nación literaria pone en tela de juicio la unicidad de raza que ya no apuesta por el mestizaje como herramienta para el progresivo blanqueamiento como consolidación de nación (Wade, 1997).

No obstante, aquel juego discursivo democrático e inclusivo de la ciudad anti-letrada, una vez flotando entre nosotros, tiende a seguir sirviendo a la intención primitiva de la ciudad letrada pues, si bien es cierto que los juegos discursivos de poder asimilan los discursos reaccionarios para re-fundar la nación desde la idea de mestizaje somático y corporal, también es cierto que estos procesos discursivos dejan que las élites mantengan sus privilegios y consientan a su vez que esas mismas estrategias discursivas taponen las críticas y las denuncias históricas que aparecen tejidas en esos discursos, todo esto suscitado por la necesidad de construir un discurso identitario de nación que contenga las contradicciones y las muestre como soluciones.

Así, pues, manos invisibles como los medios masivos de comunicación se apropian y re-significan lo local representativo y/o traumático de esos relatos, generando “simbólicas nacionales” que terminan haciendo parte de un buen número de lecturas escolares acríicas y descontextualizadas, o la formación apócrifa de íconos o símbolos que se ensamblan en la memoria colombiana como fuentes del orgullo nacional, sin que exista ocasión para ahondar en sus entresijos y sacar a la luz su función de historia feroz allí contenida; por ejemplo, *Cien años de soledad* en las aulas colombianas ha admitido, la mayor de las veces, una lectura literaria, siguiendo una tradición de corte más estructuralista, pero casi nunca unos acercamientos culturales, históricos y/o políticos.

En este sentido, es poco frecuente que se explote el episodio de la masacre bananera de 1928, favorecido desde la focalización del actante José Arcadio Segundo y su descripción del decreto militar que declaraba a los huelguistas malhechores y facultaba al ejército para asesinarlos, y es más factible mantener presente el episodio de las mariposas amarillas que invaden el mundo maravilloso de Macondo, y que empata muy bien con la cumbia “Los cien años de Macondo”, compuesta tiempo después de acreditada la obra por los peruanos Daniel Camino Diez Canseco y Johnny Arce o Míster Macondo quienes, impresionados con el libro, escribieron esas estrofas como justo reconocimiento a la novela que marcaría el reino del Arte latinoamericano y cuyo coro reza: “Mariposas amarillas, Mauricio Babilonia, mariposas amarillas, que vuelan liberadas, mariposas amarillas, Mauricio Babilonia, mariposas amarillas, que vuelan liberadas... ”.

En definitiva, una vez fundamentada nuestra apuesta que la identidad social se conquista a través de variopintas formas de interacción entre los sujetos y su lengua en

actividades sociales dinámicas, y de cómo esto define unos modos de ser y unas actitudes frente al otro y frente a lo otro, se revisaron algunos eventos históricos que condicionaron el uso de la lengua en Colombia, dejando ver los actos de exclusión y la intolerancia, cualidades colectivas que se han venido gestando al mezclar la norma lingüística, el discurso religioso y la acción política, agenciados por la ciudad céntrica letrada bogotana que, por cierto, dio paso a que la ciudad de Bogotá se abrigara bajo los mitos de la “Atenas Suramericana” y el hogar donde se hablaba el mejor español del mundo. Pero también esto deja ver cómo, a la mejor manera de una reacción contestataria, en nuestra cultura, desde el orbe narrativo, de una narración muy oral, se funda una especie de ciudad periférica anti-letrada que reivindica el vivir del pueblo y su genuina forma de hablar.

La consumación de esta investigación explicita que si la identidad social se emprende a través de mecanismos comunicativos que sedimentan atributos simbólicos e ideológicos, en nuestro caso se revela que éstos en lugar de fundar nación, han servido como dispositivos imaginarios de exclusión a partir de la maquinaria simbólica de la lengua y que empieza por marcar al otro como alguien desigual porque que habla diferente. En este contexto, la literatura actual y otras experiencias artísticas relatan la denuncia y re-significan el mito macondiano de un mundo enigmático, aunque esto mismo se deslía en las estratagemas propias del poder público que hacen pasar esto como algo más, y no como lo esencial.

Es así como nos encontramos frente a una cierta paradoja: lo que consideramos ficción, es para nosotros crítica de un estatismo sin remedio y lo que consideramos historiografía, resulta ahora criticada por embustera, pero, hay algo más: en nuestra literatura garcíamarquiana y sus herederas, aparece la boca ávida del pueblo, ostentado en el chismorreo burlón e indolente que deshonra al otro, en el retruécano semántico y también en “[...] las palabras pronunciadas de mal corazón” (García-Márquez, 1994, p. 64). Hay aquí un cierto óbolo compensatorio a tanta felonía histórica contra la nación misma, como también una marca registrada que permite pensar la enemistad entre unos y otros, que asome desde la Independencia en los ámbitos políticos, sociales y familiares y que se perpetúa en la cotidianidad comunicativa:

Los chismes, en *La hojarasca*, como los pasquines en *La mala hora*, como los papeluchos en *El general en su laberinto* dispersan la presión de la ladera social pero a la vez difunden la malevolencia y sacan a la luz la ignominia de tantos conflictos, sociales, políticos o sexuales. Todos, en definitiva, aportamos un fragmento de la gran culpa colectiva. Como en *Crónica de una muerte anunciada* todos fuimos advertidos pero ninguno impidió el crimen (Cobo Borda, 1995, p. 230).

III
INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 5

LAS CLAVES DEL CAMINO: BASES METODOLÓGICAS

1. De la teoría al análisis

A partir de todo lo trazado cuando se reflexionó sobre la relación entre identidad social y literatura, creemos que es posible sostener que la empresa de García Márquez es uno de los pivotes narrativos de un patrimonio *emergente, centrífugo y contestatario* que, elevándose desde las dimensiones efectivas del pueblo (ciudad real, ciudad oral), da cuenta de aspectos identitarios de la nación; y esto, por lo menos, en dos sentidos: uno desde su labor intelectual si esta se entiende en relación con la ciudad letrada colombiana; y otros contenidos en los misterios de su obra misma, donde detallan datos distintivos del ser colombiano (colombianía) manifestados en los efectos de este frente a los aspectos materiales, geográficos, afectivos, y muy especialmente con los caracteres históricos, donde conviven tradiciones, creencias, valores y actitudes que viene marcados desde nuestra independencia (siglo XIX) y sedimentados con los efectos de la Regeneración que a la postre hicieron emerger la mitológica ciudad-poder de la Atenas suramericana, puesto que, finalmente, la identidad social, vehiculizada en cuyos constituyentes son nodos variopintos de ideologías, se desarrollan en el trasegar histórico de un grupo de sujetos situados contextualmente.

Si hemos teorizado bien hasta aquí, entonces queda autorizada la idea de rastrear la identidad social de Colombia en la obra literaria del joven García Márquez porque, además de lo argumentado desde von der Walde, Martín Barbero, Salcedo y Cobo Borda, Siebermann o Castaño, es Bajtín quien sostiene que las dimensiones de la vida social brotan de las tensiones sociales entre un lenguaje unitario u oficial y un lenguaje marcado por sus fuerzas centrífugas que busca descentralizar ese esfuerzo pseudo-unificador; he aquí lo más importante, es la narrativa con sus estrias y temáticas la que posibilita el escenario cultural donde se entrevén esas colisiones de códigos. Dicho de otra forma, la literatura adquiere el lugar donde el lenguaje toma, esquiva y recrea; y lo hace tratando de re-ordenar los acontecimientos, a través del habla, de lo meramente coloquial (el costeñol literaturizado, diríamos) no de la lengua (lo cuidado por la versión oficial, por los historiadores, si se quiere), pues, según Wittgenstein (1990, p. 45) , “los problemas para la ciudad letrada surgen cuando la lengua se va de vacaciones”, o, siguiendo la estructura *mise en abîme* de *Los funerales de la Mamá Grande*, cuando llega el cuentero, típico representante del relato oral, a narrar la verídica historia de la vieja oligarca, esa que se esfumó en su propia leyenda:

Ésta es, incrédulos del mundo entero, la verídica historia de la Mamá Grande, soberana absoluta del reino de Macondo, que vivió en función de dominio durante 92 años y murió en olor de santidad un martes del setiembre pasado, y a cuyos funerales vino el Sumo Pontífice. Ahora que la nación sacudida en sus entrañas ha recobrado el equilibrio; ahora que los gaiteros de San Jacinto, los contrabandistas de la Guajira, los arroceros del Sinú, las prostitutas de Guacamayal, los hechiceros de la Sierpe y los bananeros de Aracataca han colgado sus toldos para restablecerse de la extenuante vigilia, y que han recuperado la serenidad y vuelto a tomar posesión de sus estados el presidente de la república y sus ministros y todos aquellos que representaron al poder público y a las potencias sobrenaturales en la más espléndida ocasión funeraria que registren los anales históricos; ahora que el Sumo Pontífice ha subido a los Cielos en cuerpo y alma, y que es imposible transitar en Macondo a causa de las botellas vacías, las colillas de cigarrillos, los huesos roídos, las latas y trapos y excrementos que dejó la muchedumbre que vino al entierro, **ahora es la hora de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores**⁵⁶(García Márquez, 2012, p. 221).

Lograda toda esta digresión, ahora la pregunta a través de qué mecanismos metódicos internarse en las líneas de la literatura del joven García Márquez esto es, ahora la preocupación es por unos parámetros que nos permitan leer e interpretar el material literario y obtener de allí respuestas a la pregunta por la identidad social

⁵⁶ Las negritas son nuestras.

colombiana o colombianía. Para lograr dar cuenta de esto, dividiremos el marco metodológico en dos grandes parcelas; por un lado, lo que llamaremos los axiomas de los estudios de la identidad, resultado de todo el trabajo desglosado otrora; posteriormente, los axiomas del estudio de la identidad social en la literatura del joven García Márquez, guiados de la elección de un diseño de investigación llamado el Modelo Estandarizado de Análisis Narrativo (MEAN), producto de una versión local del Análisis del Discurso (A.D.), para intervenir el *corpus* seleccionado.

2. Axiomas de los estudios identitarios

A partir de la segunda parte del trabajo previamente descrita y centrada en dos perspectivas, la socio-antropológica y la socio-semiótica, sugerimos abreviar las siguientes características o axiomas:

- 1) Es posible pensar la identidad en tanto establece actos de distinción en la dicotomía adentro-pertenencia (nosotros) y uno de afuera-exclusión (otros). En ese orden de ideas, la identidad y la diferencia deben pensarse como procesos constitutivos.
- 2) Es más apropiado hablar de las identidades sociales (énfasis en el plural) que de la identidad social, puesto que se manifiestan como mezclas concretas que se encarnan en los grupos; y no siempre es fácil hilvanar sus articulaciones, tensiones e, incluso, sus contradicciones porque operan simultáneamente. De hecho, hay momentos en los que se manifiestan de manera articulada otros en tensión o antagonismo.
- 3) Las identidades sociales no son definidas de una vez y para siempre, sino que son constructos históricos y múltiples, ya que se instalan en unas coordenadas socio-geográficas (fronteras reales y/o imaginarias), condiciones socio-culturales (diferencias y/o hibridez) y en unas estrategias ideológicas (fragmentación y/o unificación, desigualdad/dominación, naturalización/cosificación). Esto acarrea taxonomías y encasillamientos, producto de una cierta “violencia epistémica”.

- 4) Las identidades encarnan en los colectivos, en proporciones variables, gracias a ejercicios de asignación que se fijan gracias a procesos de identificación. Al ser procesos relacionales que se fraguan en la interacción y se fijan con la identificación, las identidades sociales se establecen por la posición y “existencia” de los otros y no por una definición de reconocimiento endo-grupal.
- 5) Como cualquier otra circunstancia histórica, las identidades sociales son edificadas discursivamente, y en esas formaciones discursivas no sólo son producidas sino transformadas (el sujeto vive en una realidad lingüística, está atravesado por el lenguaje).
- 6) Al ser efectos del “discurrir”, las identidades sociales sostienen, concentran y nutren unas representaciones mentales colectivas que marcan mismidad/otredad y que emergen de eficaces “lugares de enunciación”, amalgama de los intelectuales o los *mass-media*⁵⁷.
- 7) En tanto práctica simbólica, las identidades sociales son sinfónicas y polifónicas. Ninguna identidad supone un significado estable, homogéneo y compartido por todos los individuos de una colectividades; más bien presume que las cadenas connotativas asociadas a una identidad específica desgajadas de las interacciones, no obedecen a la multiplicidad de significados, sino de sentidos; sin que ello tolere cualquier sentido, sino solo aquellos que articulen campos de diferenciación y de hegemonía. En una palabra, en una nación conviven heteroglosias.
- 8) Con el fin de alimentar “ciertas” identidades sociales, se administran las condiciones de posibilidad para que los sujetos perciban, deliberen, vivan y sientan el devenir de las prácticas sociales. Es decir, el discurso identitario controla y disciplina no sólo los pensamientos, los comportamientos y las sensibilidades de los sujetos, sino, también, sus espacios materiales de

⁵⁷ En términos de Hall, las identidades “[...] emergen en el juego de modalidades específicas de poder y, por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida” (2003, p. 18).

interacción. Muchas veces estas se convierten en estigmas colectivos que pueden actuar como re-significadores negativos e incluso despectivos (*v.gr.* patologías como la “tanatología o pulsión a la violencia física”) o positivos (*v.gr.* “la verraquera o el *echar pa'lante*”); otras veces como marcas invisibles o naturalizadas (*v.gr.* blanqueamiento social).

- 9) Las identidades sociales, no obstante lo anterior, no se pueden concebir como un disfraz que un alguien soberano confecciona a su capricho e impone a los demás, porque ello significaría aceptar que los grupos son entidades previas a las identidades mismas y no construcciones procesuales y dinámicas. Dicho de otra forma, que las identidades sociales son “performativas” (Bhabha, 2010) sostiene que los sujetos no sólo son afectados por las prácticas de diferenciación sino que son parcialmente constituidos por ellas: la sociedad hace al sujeto, porque el sujeto hace la sociedad.

- 10) Las contiendas directas o soslayadas a las modalidades de poder y usufructos institucionalizados, gestados también discursivamente pero desde otros dispositivos retóricos, como los estéticos, suelen implicar el levantamiento y arraigo de otros órdenes discursivos (representaciones) que, o bien van en contra de lo excluido por los andamiajes de poder, o bien descuelan lo reprimido por ellos, por ejemplo, cierto discurso literario. Estas órdenes discursivos, sin embargo, no surgen únicamente para hacer contra-discurso y/o resistencia, sino que su existencia es resultado del devenir mismo de las acciones colectivas y las experiencias derivadas. Dicho de otra forma: las relaciones de poder y las de resistencia están estrechamente solapadas o imbricadas, pues al interior de un discurso de resistencia (o discurso emergente y contestatario) se instaura una nueva economía del poder inherente a esa resistencia. La resistencia no está fuera del discurso de poder, es un aparato retórico de captura que puede convertirse, posteriormente, en un discurso de poder.

- 11) Las formas dominantes donde se conceptualizan las identidades sociales tienden a inscribirse en las narrativas modernas. En ellas “la diferencia” opera como una imagen invertida y en negativo de la identidad; “la individualidad” se manifiesta en actantes que se definen como una perspectiva o punto de vista experiencial, pero históricamente constituido; esto es, el sujeto como el resultado de procesos que hay que explicar antes que tomar por sentado y, finalmente, “la

temporalidad” es una categoría que subsume la de la “espacialidad” (Grossberg, 2003).

3. Axiomas del estudio de la identidad social en la literatura

En el caso de los axiomas que constituyen la identidad social en la literatura, encontramos:

- 1) Las identidades sociales deben tratarse, siguiendo nuevamente a Hall (2003), como objetos de estudio caracterizados por ser puntos de sutura entre la sujeción a los discursos que conforman perspectivas (o puntos de vista) experienciales y los procesos de producción de las subjetividades tras la aprobación, transformación o impugnación de esos posicionamientos subjetivos que vehiculan los discursos. De esta suerte, el primer axioma metodológico afirma que es necesario identificar los posicionamientos o puntos de vista subjetivos que desarrollan los discursos narrativos, al tiempo que urge reconocer cómo las subjetividades allí construidas se articulan con estas demandas discursivas:

Uso “identidad” para referirme al punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan “interpelarnos”, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse” (Hall, 2003, p. 20).

Así, pues, la manera en la que se representan estados de cosas de una cultura juega un papel constitutivo y/o formativo, y no solamente expresivo, en la elaboración de la vida socio-política de una nación.

- 2) Apuntar a la descripción de las formas específicas, las trayectorias, las tensiones y contrariedades que habitan históricamente en las identidades sociales. Esto implica mantener atento el esfuerzo para adelantar sus genealogías y, asimismo, sus configuraciones. En este sentido, en el análisis de las identidades hay que entender qué ciertas identidades brotan como fundamentales a los ojos de los

actores sociales (muchas veces asumida como si fuera inalterable) y porqué se distinguen de esta y no de otra manera.

- 3) Estudiar lo singular de las identidades consideradas, con el fin de evitar generalizaciones homogenizantes. Ello implica apropiarse de un diseño metodológico que no clausure el carácter plural y contradictorio de las articulaciones identitarias de un conglomerado social determinado. Al respecto Ribeiro propone como herramienta analítica alternativa la noción de “modos de representar la pertenencia”, una especie de formaciones identitarias puntuales dentro del ámbito del universo de las representaciones sociales. No obstante, el profesor no separa el uso de la noción de identidad “[...] puesto que, efectivamente, en diferentes situaciones, las formas de concebir el *self* o el grupo son radicalmente homogéneas” (Ribeiro, 2004, p. 166).
- 4) En el estudio de las identidades es tan importante lo que el intelectual afirma como los contextos en los cuales lo dice. Esto permite dar una “prioridad pragmática a los análisis”, sin olvidar que la forma cómo un escritor representa experiencias no agota las explicaciones de los entramados y procesos en los cuales estas surgen, se despliegan y se transforman. De tal suerte, para capturar la densidad semántico-pragmática de las prácticas de la identidad y sus superposiciones o palimpsestos con las narrativas, se requiere de un trabajo cualitativo anclado con los lugares de enunciación del padre de esas narrativas y combinado con los esquemas experienciales del lector-analista, los cuales son absolutamente indispensables para la construcción de sentido, pues es sabido que los textos son máquinas perezosas.
- 5) Para la manipulación analítica del *corpus* es posible atender claves multidisciplinares y críticas, como las desarrolladas en las décadas de 1970-1980, y que inauguran una preocupación cardinal por el texto, no sólo con la inmersión de la Narratología francesa de Greimas y Barthes, sino también con la aparición de la texto-lingüística Janos Petöfi y Teun van Dijk (1995), con empresas que apostaron por una concepción de la cultura como texto (Umberto Eco, 1976 [1995]) y con la postura filosófica de Paul Ricoeur (1986 [2001]), que coinciden en mostrar un “camino” que subsidia el análisis estructural, de orientación greimasiana, y algunas premisas de la hermenéutica. Todo esto es lo que se llama Azuela el “pensamiento textuario” (1995, p. 340) que tiene el

propósito de acercarse reflexivamente a cualquier fenómeno de la cultura y sus formaciones identitarias.

- 6) A partir de todos estos modelos del pensamiento textuario, sugerimos un Modelo Estandarizado de Análisis Narrativo (MEAN), que propone, tentativamente, desarrollar la labor de intervención al *corpus* en tres niveles básicos de intervención, a saber:

Dimensión discursiva	Ámbito	Acción básica
Uso lingüístico	Estructural o de constitución textual	Determinación y relación de las unidades constitutivas del discurso en términos de actancialidad y crono-topía.
Práctica discursiva	Socio-cognitivo o de combinación textual	Alerta y análisis connotativo de elementos como simbolismos, imaginarios, valores, ideologías, intertextos, etc.
Práctica social	Cultural o de uso social	Dialogismo entre los sentidos tejidos inferencial o abductivamente y el marco socio histórico y cultural de enunciación

Tabla 2. Dimensiones de análisis en el modelo MEAN. Fuente: elaboración propia.

- 7) A través de este esquema se comienza por un ejercicio de revisión del texto, objeto de estudio, desde niveles primordiales de ordenamiento –o sintaxis–, con el propósito de ir descubriendo lentamente los significados de esas combinaciones, hasta lograr entrever el uso de esos elementos combinados en determinados contextos sociales e históricos:

(...) se parte primero de una cuidadosa información; de un reconocimiento de los signos. Luego, se trata de hacer una detallada descripción, una especie de fisonomía; ver las diferentes caras de la significación de la unidad cultural correspondiente. Finalmente, hay que establecer relaciones habidas dentro de ella misma. Este trabajo, en una primera instancia, se hace al interior de las unidades culturales. En un segundo momento, hay que mirar las implicaciones de las unidades culturales con las zonas de la emisión y de la recepción, de la mediación, con el contexto y con los órdenes de lo imaginario (Vásquez, 2004, p. 47).

En el caso de los sistemas de corte literario, que es lo que nos interesa, sus elementos constitutivos básicos suelen ser dicotomías actanciales que desarrollan acciones (verbos transitivos) en espacios y tiempos concretos, determinados bajo la lógica crono-sintáctica, que desarrolla las escenas de forma lógica, cronológica y necesaria (y esto a

pesar de alteraciones analépticas, prolépticas, de pausas o de elipsis). Sin duda, este momento primero de intervención no sobrepasa la intención del avance de una reconstrucción literal del sistema que desmiembra de la unidad holística detalles actanciales y cronotópicos.

- 8) En el segundo momento se parte de la exhortación de Roland Barthes (2001): el centro del lenguaje no se establece y sedimenta en el nivel de lo literal o denotativo, sino en el de lo asociado. El semiólogo francés afirmó que la connotación está aclimatada en los más difusos procedimientos de las estructuras ocultas de los sistemas de creencias y estereotipos que alimentan la visa sociocultural de un colectivo humano. Así las cosas, la monosémica denotación emergería como una vuelta hacia el interior del lenguaje, mientras que la polisémica connotación sería un mecanismo de obra abierta, trascendente hacia la sociedad y la cultura. Para elaborar la significancia que de allí se puede desglosar, el productor de estos sistemas se vale de muchas figuras retóricas enclavadas entre los hilos del tejido, tales como los movimientos semánticos-clave o ciertos símbolos cotidianos que exigen ser revisadas y/o decodificadas en su justa medida en este nivel. Todo esto sugiere deslizarse desde una capa o cara del tejido sistémico hacia la otra (la patente o disfrazada). En este sentido, también la representación creativo y/o artística estaría naturalizada por esta dimensión doble; gracias a lo cual se inaugura la posibilidad de concebirse como un “mensaje estético”, es decir, como un conjunto “ambiguo y autorreflexivo”; tal y como comenta Eco:

Un mensaje totalmente ambiguo resulta extremadamente informativo, porque prepara para numerosas selecciones alternativas. La ambigüedad es la que despierta la atención y exige un esfuerzo de interpretación, permitiendo descubrir unas líneas de descodificación, y en un desorden aparente y no casual establecer un orden más calibrado (1985, p.156).

Desde este presupuesto, el receptor-analista inicia un momento de interpretación donde trata de conferir sentido a partir de descodificaciones parciales, vale decir que un sujeto que supera el análisis primario, pero no se sustrae de él. Ahora bien, como se nota, el modelo obliga a partir de lo literal y encumbrarse hacia lo inferencial. Es fundamental, como en cualquier análisis, la pericia de la asociación y el pronóstico controlado para pasar de los significados a los sentidos, lo cual reenvía el significado de

los códigos a los efectos connotativos y, de allí, a los saberes socioculturales, al mundo de la vida⁵⁸ porque, para producir sentido(s), el sujeto debe:

[...] reducir la incertidumbre desde la cual se aborda el texto; para ello debe atender las elaciones literales y no literales, implícitas y explícitas, paradigmáticas y sintagmáticas, textuales y contextuales, desde las cuales se alimentan las diferentes facetas”, porque leer, desde una perspectiva socio-semiótica, es “[...] es diálogo abierto o *semiosis infinita*, que activa marcos de conocimiento y descubre infinitos efectos connotativos, los cuales deben ser leídos de manera coherente a la luz de cierta teoría, conocimiento o saber cultural” Y para ello, “[...]el lector debe buscar las referencias en el mundo de la vida humana, donde los saberes, los imaginarios, los simbolismos, los valores, las ideologías, son la fuente de sentido de cualquier discurso humano (Cárdenas, 2006, p. 298, 305).

- 9) Finalmente se avanza hacia el trabajo del nivel del uso social, donde cobran un sentido fundamental la recuperación del contexto de enunciación y la lectura dialógica de los sentidos con datos históricos y sociales. Aquí, el analista determina un sentido completo por medio de inferencias intratextuales e intertextuales, y se exige una conclusión en el marco de una lectura que involucra claves historiográficas, culturales y personales. Se reitera, entonces, que los sentidos que despliega un discurso están en el juego asociativo de lo textual con los simbolismos, imaginarios, saberes, ideologías y valores (opiniones, estereotipos, prejuicios) y que, al ser trabajados, obliga a un proceso en el que entran en diálogo reflexivo los saberes del lector y los del texto. En síntesis:

El proceso de lectura implica, entonces, el reconocimiento de los saberes del sujeto lector y el reconocimiento de los saberes que transmite el texto. Desde esta perspectiva el proceso de la lectura está motivado por las estructuras del texto; interpretar el texto es construir una lectura a partir de su propia organización interna. Y en esa misma medida, la lectura es como un paseo intertextual, es un viaje de ideas y retornos, y cada viaje es una pequeña investigación (Jurado, 1999, p. 68).

⁵⁸ En términos generales, esos saberes encarnan en opiniones, estereotipos y prejuicios. Para el propio Cárdenas (2006), una opinión es un punto de vista no argumentado. El estereotipo (*estereo*: sólido/fijo & *tipia*: molde) es una creencia simplificada sobre algo que se manifiesta en *frases hechas* y repetitivas, llamadas clichés. Cognitivamente, es la molde/modelo mental consolidado que media la relación del sujeto con lo real. Finalmente, los prejuicios son actitudes no justificadas por la experiencia.

Una vez esbozado este modelo, es importante aclarar que no siempre es fácil separar el momento dos del tres propuesto en el modelo, dado que muchos de las connotaciones sobre el material significante del filme cobran sentido en el marco de un contexto socio-histórico determinado. De hecho, en la práctica del análisis sobre agregados o productos simbólicos de esta naturaleza, no siempre es fácil discernir los límites entre un nivel de acción y otro, haciendo que frecuentemente el momento del análisis proyecte elementos que se trabajan en la interpretación y éstos, a su vez, ya toman forma y contenido en el empalme con los posibles eventos y sucesos históricos. Lo único cierto es que todo el trabajo está amparado de unos principios de acción que no sólo permiten comprender el esfuerzo comprensivo, sino que lo dinamizan. Éstos son:

- i. La premisa indispensable de toda manipulación textual involucra la actualización de dos principios:
 - La lengua es “arbitraria, ambigua y figurativa”. Esto se puede decir desde varias charadas filosóficas. Por ejemplo, alguna vez lo dijo Patrick Charaudeau (2003) así: en asuntos de lenguaje un gato nunca es un gato.
 - La lengua es un sistema “complejo, dinámico y abierto”, esto es, condicionado contextualmente.

- ii. Mientras se lee para comprender hay una actualización de cuatro principios de acción:
 - Todo texto, con lo que dice, quiere decir algo más (el discurso se presenta como un iceberg; así, todo producto cultural se concibe en su doble naturaleza funcional).
 - Nadie enuncia nada desde la nada (el texto deviene discurso: está inscrito coordenadas físicas, socio-históricas, socio-políticas, culturales y cognitivas).
 - Pese al principio anterior, el discurso no se limita a las determinaciones contextuales (todo discurso es una obra abierta y atemporal, que captura, incluso, al propio lector, que nunca es el mismo en ninguna época).
 - El lector es coautor del discurso (el lector llena vacíos, conforma, reconfigura y completa y/o actualiza los contenidos de la forma textual con sus propios “horizontes de sentido”).

- iii. Los procesos cognitivos y las estrategias que se llevan a cabo mientras se lee, se pueden resumir en dos grandes etapas (en ellos, el lector activa siempre unos conocimientos o saberes previos):
- Una etapa de análisis o de tensión, que forja una labor intratextual donde se separan los diferentes componentes del texto y se examinan las propiedades y funciones en algunos niveles lingüísticos (*v.gr.* el léxico-semántico, el pragmático, etc.) buscando material indexical.
 - Una etapa de interpretación, hermenéutica o de distensión, que genera un trabajo extra e intertextual donde se manipula la arquitectura indicial y se crean relaciones hasta lograr hipótesis de sentido sobre el querer decir del texto.
- iv. Sin análisis no hay interpretación, y sin ésta, en ese orden, no hay comprensión: [Análisis + Interpretación = Comprensión].
- v. El análisis es una operación que separa cuatro componentes presentes en todo texto, a saber:
- La referencialidad o narratividad (¿qué dice?, ¿cómo lo dice?).
 - La actancialidad o estudio de los roles (perfiles psicológicos, acciones y posiciones dentro del relato).
 - La “cronotopía” (¿dónde?, ¿cuándo?)
 - La indexicalidad (¿qué elementos o huellas textuales que permiten asociar implicaturas socioculturales: sobreentendidos, presupuestos, informaciones históricamente determinadas).

En términos muy prácticos, la búsqueda de indicios se puede guiar cuando se determinan hechos novedosos que irrumpen al lector “[...] obligando a buscar relaciones entre el o los eventos novedosos a partir de una regla general dada por la experiencia para, así, llegar a una abducción o hipótesis” (Otero y Correa, 2013, p. 307):

Cara del texto	Fase	Elementos básicos de búsqueda	Momento ejecutable para lograr la comprensión
Obra/ Decir	Crítica/tensión	Cronotopía y actancialidad, indicios	Análisis Reducción de la incertidumbre con trabajo sistemático de distinción+separación+examen
Texto/ Querer decir	Hermenéutica/ relajación	Contexto(s), juego de simbolismos, imaginarios, saberes, ideologías y valores (opiniones, estereotipos, prejuicios, etc.)	Interpretación Diálogo abierto Semiosis infinita + activación de marcos de conocimiento + uso de razonamiento inferencial y connotativo. Lectura a la luz de una <i>teoría</i> o cosmovisión

Tabla 3: Momentos de análisis e interpretación. Fuente: elaboración propia.

- vi. La interpretación es una operación que reduce el acto lector a una “arte de la investigación” y que permite avanzar una “traducción”. Según Larrosa (2007), leer se puede definir como un acto de traducción que genera resignificación de significantes en la lógica metafórica del lector como traductor. En esto, debe tenerse en cuenta que la mejor actitud del lector es la del sujeto resignado; lo cual implica ponerse, voluntariamente, en las manos de los indicios. Asimismo, podría decirse que leer es igual que rezar: sólo sirve al que cree en su olfato y su ojo clínico.
- vii. La comprensión se manifiesta en, mínimo, la presentación de una hipótesis de sentido; quien comprende se ve abocado a las siguientes advertencias:
- La actitud del lector radica en que no se asusta frente a los baches culturales y la falta de conocimiento, pues su acto se reduce a buscar pacientemente (“rumiar”, diría Nietzsche).
 - Cobra sentido la idea de que comprender es la eficiencia de una traducción de la lengua pública y visible a la lengua privada o disfrazada: X=Y. No se olvide que Octavio Paz (1971), George Steiner (1977) y Gadamer (1998) coincidían en afirmar que leer comprensivamente es traducir, justo aquello que los aparatos educativos privilegian.
 - Traducir implica abducir, esto es, generar conjeturas o hipótesis a partir del saber del otro o de lo otro. La abducción es, en suma, un proceso simultáneo de “predicción-retroducción”, donde quien interpreta, lo hace a partir de preguntas sin respuestas fijas, sólo con hipótesis. Por eso se parece a los procesos de adivinación o de predicción o de razonamientos retrospectivos, donde están los indicios necesarios para poder conjeturar.

Otros autores la han definido como un instinto humano que permite hacer conexiones subliminales, apoyada en la percepción. El mismo Eco (1992) lo resume como un proceso inferencial, basado en la formulación de hipótesis, que se adelanta para explicar o desambiguar un suceso comunicativo concreto. En suma, es un proceso por medio del cual, en la semiosis, un sujeto toma una decisión en un contexto de ambigüedad comunicativa.

- La traducción oscila entre lo exacto y lo inexacto, pues es claro que nunca habrá una traducción exacta; por tanto, lo mejor es defender la idea que toda traducción es “anexacta” y negociable (Abril, 2007, p. 217). Nunca lo podremos saber lo que se pierde mientras traducimos, ya que no hay grupos culturales homogéneos ni culturas estáticas
- El lector es un traductor minucioso, malicioso, obsesivo y preciso; es el que presta a un texto una atención que a veces ni siquiera el autor le ha dedicado; por tanto, siempre está en riesgo de llevar al texto hacia lo que ya sabe y piensa o hacia lo que quiere saber. Desde ese punto de vista, la traducción (lectura) es reapropiación de sí mismo.

Bien, así definido el modelo de análisis a través de claves de acción, sólo resta presentar, el *corpus* elegido. Como se trata de trabajar con la producción del joven García Márquez, esto es, su cuentística primitiva y su novelística primigenia, dividimos el corpus en dos grandes zonas:

a. Corpus α o cuentos (1947-1962):

Ojos de perro azul (OPA):

- “La tercera resignación” (1947)
- “Eva está dentro de su gato” (1947)
- “Tubal-Caín forja una estrella” (1948)
- “La otra costilla de la muerte” (1948)
- “Diálogo del espejo” (1949)
- “Amargura para tres sonámbulos” (1949)
- “De cómo Natanael hace una visita” (1950)
- “Ojos de perro azul” (1950)
- “La mujer que llegaba a las seis” (1950)
- “La noche de los alcaravanes” (1950)
- “Alguien desordena estas rosas” (1950)
- “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” (1951)

- “Un hombre viene bajo la lluvia” (1954)
- “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955)

Los funerales de la mamá grande (FMG):

- “La siesta del martes” (1962)
- “Un día de éstos” (1962)
- “En este pueblo no hay ladrones” (1962)
- “La prodigiosa tarde de Baltazar” (1962)
- “La viuda de Montiel” (1962)
- “Un día después del sábado” (1962)
- “Rosas artificiales” (1962)
- “Los funerales de la Mamá Grande” (1962)

b. Corpus β o novelas (1955-1962):

- *La hojarasca* (1955)
- *El coronel no tiene quien le escriba* (1961)
- *La mala hora* (1962)

Finalmente, para ser más claros con la propuesta metodológica, a continuación se relacionan, de forma horizontal, los objetivos específicos con las fases, y su armonía con el modelo MEAN acabado de esbozar:

Objetivos específicos	Pormenores de las fases	Momento del modelo MEAN
1. Establecer las propiedades distintivas del <i>corpus</i> de textos literarios seleccionado en cuanto al tópico investigado.	Seleccionar el <i>corpus</i> bajo criterios (v. gr. que sean texturas emblemáticas y representativas en los últimas décadas, etc.).	Uso lingüístico o de constitución
	Desglosar las cualidades textuales generales del <i>corpus</i> , según factores como actancialidad y su cualificación semántica, crono-topías, referencialidades, arquitectura indexical básica, etc.	
2. Categorizar algunos rasgos de la identidad social colombiana a partir de las	Codificar los elementos más distintivos del <i>corpus</i> escogido en relación con los modos históricos del carácter nacional.	Práctica discursiva o de combinación

diversas estrategias discursivas presentes en las obras literarias analizadas.	Crear categorías descriptivas (emergentes y/o teóricas) que figuren generalidades de las obras literarias tratadas.	
3. Poner en relación los rasgos identitarios caracterizados en el <i>corpus</i> con los acontecimientos del devenir histórico colombiano.	Triangular las categorías obtenidas de las obras con elementos del sistema sociocultural colombiano.	Práctica o uso social
	Desvelar aspectos de la evolución socio-histórica de la nación, comprobando si cómo se establece el isomorfismo entre lo simbólico y lo real.	

Tabla 4: Relación entre objetivos y apuesta metodológica. Fuente: elaboración propia.

CAPÍTULO 6

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA PRODUCCIÓN DEL JOVEN GARCÍA MÁRQUEZ

1. Momento del análisis

Para presentar analíticamente cada uno de los veintidós cuentos objeto de atención (momento de análisis/tensión del modelo MEAN) desplegaremos a continuación un comentario independiente para compilados en *Ojos de perro azul* (catorce cuentos) y *Los funerales de la Mamá Grande* (8 cuentos), no necesariamente en el orden de aparición cronológica, y que representan la producción narrativa originaria de la empresa garcíamarquiiana. En este esfuerzo, explicitamos indistintamente elementos básicos propios de la gramática narrativa de los productos en mención, tales como el tipo de narrador, los personajes o actantes y sus cualidades, los hechos semánticos locales sobresalientes, los elementos crono-tópicos y alguna aproximación de labor de intertextualidad.

1.1. Ojos de perro azul

Escritos y publicados espacialmente en revistas y periódicos de la época, estos catorce cuentos escritos entre 1947 y 1955, aparecen por primera vez como libro en 1974 por la Editorial Plaza & Janés, en Barcelona, cuando García Márquez ya había publicado dos libros más de cuentos y cuatro novelas.

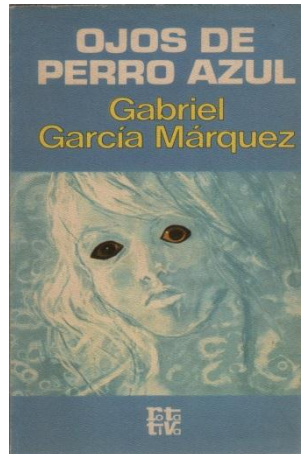


Imagen 3: Primera edición de Ojos de perro azul. Fuente: <https://goo.gl/6vfR4u>

1.1.1. “La tercera resignación” (1947)

El relato está presentado por un narrador extradiegético que conoce el personaje narrado. A partir de su voz, en tercera persona, refiere las reflexiones y las transformaciones físicas de un sujeto que ha muerto y que, desde su ataúd, crece, piensa y siente aún la vida exterior; en otras palabras, de un muerto que sigue vivo. Este personaje masculino que yace “inerte” ha muerto dos veces: la primera vez a los siete años y la segunda a los dieciocho. El presente del relato muestra sus últimas divagaciones antes de morir prolongadamente, a sus veinticinco años, y el narrador afirma que la única manera de morir definitivamente es entregarse a esa misma resignación. Hay, pues, dos personajes: el joven muerto y su madre, quienes ejecutan acciones en un espacio dividido en el cuerpo del muerto, escenario privado, y su ataúd, lugar de conexión con su madre.

Para desglosar su trama proponemos plantear tres núcleos, a saber: (i) elementos externos que entran en relación con el protagonista, (ii) la temporalidad y la reciprocidad del personaje central con su propio cuerpo.

En relación con el primer núcleo, el ruido y el olor actúan como agentes del relato, quizá tan importantes como el protagonista resignado. Este ruido persigue y penetra el cuerpo muerto, arrojándolo a recuerdos sensitivos de otras existencias, pues se ha presentado cada vez que muere. Hay un interés narrativo por humanizar al ruido, por personificarlo a través de la adjetivación y la caracterización: “El ruido tenía la piel resbaladiza, intangible casi” (García Márquez, 2012, p. 11). También se puede incluir en este grupo de estímulos externos a los ratones que roen su féretro. Y, si el ruido anuncia la fiebre, el olor avisa sobre la descomposición y la amenaza de una muerte definitiva; incluso, hay una disputa entre la idea del joven que sólo fue enterrado vivo y la prueba que está muerto por su olor a cadaverina. Aquí cabe indicar que el ruido, el olor y los ratones se manifiestan con intensidad en la última muerte; es decir, indican con certeza que es la hora de morir, una vez más, pero para siempre.

El segundo factor que se marca desde el inicio es el del tiempo, un ruido “[...] frío, cortante, vertical, que ya tanto conocía, pero que ahora se le presentaba agudo y doloroso” (*ibíd.*). Estos marcadores de anterioridad refuerzan la sensación de una lucha entre el deseo de vivir y morir, dejando claro el número de veces que el deceso ha ocurrido. Pero, también permiten evidenciar la transición en las reflexiones: si a los dieciocho años el personaje se sentía vital y confiado, a los veinticinco, con la presencia de los elementos exteriores del primer núcleo, el personaje teme y duda, por primera vez, de su posibilidad de volver a “vivir” una nueva vida de muerto y así coexistir su muerte”.

El tercer aspecto clave del cuento es el personaje y su cuerpo. El narrador presenta a un sujeto muerto como personaje principal, en plena tensión con la vida y con la muerte por tercera vez. Este personaje mantiene la conciencia que no está muerto, “[...] al menos espiritualmente” (*ibíd.*, p. 13) hasta el final, cuando se resigna a que sí lo está. Esta relación compleja entre el sujeto y su cuerpo también ratifica la tensión entre vida y muerte que él enfrenta: la existencia de su cuerpo y de su conciencia burlan los límites de la vida y la muerte; es decir, se aseguran una “[...] real y verdadera muerte” (*ibíd.*, p. 13), como cuando alguien afirma tras la valoración de un evento complejo: “estoy muerto en vida”, y que se ha eternizado en canciones populares.

En relación con el cuerpo también es importante la fiebre tifoidea que sufre el personaje y que es, tal vez, la causa de su muerte, pues justifica la alucinación como contenido y como otro elemento-umbral entre lo real y lo ficcional, de la misma manera que su cuerpo consciente es un elemento-umbral entre la vida y la muerte. Al final del relato vemos cómo este umbral se resuelve: el sujeto que ha experimentado la infancia y la juventud desde la muerte, en el tiempo de la narración, con veinticinco años, va

sintiendo progresivamente la separación entre su cuerpo (renuncia, cansancio, deajo, calma, dicha, quietud, putrefacción) y su mente.

Así, pues, sobre su conciencia se puede a-notar que, a medida que se gana una gnosis de la muerte definitiva, se van haciendo más referencias a la tierra y a la naturaleza como espacios a los que se vuelve luego de vivir, como se marcará a continuación: “[...] se sentía pesado, atraído por una fuerza reclamadora y potente hacia la primitiva sustancia de la tierra” (*ibíd.*, p. 16), “[...] estaba tronchado como un árbol de veinticinco años” (*ibíd.*), “[...] su vientre duro, como una corteza de nogal” (*ibíd.*), “[...]era duro pensar en el momento en que el martillo golpeará los clavos sobre la madera verde y crujiera el ataúd bajo la esperanza segura de volver a ser árbol” (*ibíd.*, p. 17), “[...] va a subir por los vasos capilares de un manzano y a despertarse medido por el hambre de un niño en una mañana otoñal” (*ibíd.*). Esta explicación del final de la vida está también relacionada con el “polvillo bíblico de la muerte” y con la imposibilidad del cuerpo en descomposición de ser unidad, homogeneidad.

Para terminar con este núcleo, indicamos la tensión en la relación hijo-padres: una herencia paterna, la barba azul (el cuento está en *Ojos de perro azul*), que su madre arregla constantemente. Esta relación con la progenitora también es un nodo problemático. Su función es higienizar el espacio de su hijo (encender bujías, llevar flores, asear el cuerpo), aislarlo de lo externo y seguir de cerca su crecimiento, y desaparece como personaje cuando descubre que él no crece más y ya no puede constatar que realmente continúe vivo. Aunque el relato termina con una nueva mención del orbe maternal: el muerto, tal vez, podría volver a la vida cuando nade entre su propio cuerpo, como antes lo hiciera en el vientre de su madre.

1.1.2. “La otra costilla de la muerte” (1948)

En este cuento se presenta a un hombre que oscila entre el sueño y la vigilia –pero también entre la vida y la muerte– en un momento coyuntural: su hermano gemelo ha muerto de una dolorosa enfermedad. Es la primera noche que pasa en su casa desde que su familia, una tarde, ha enterrado a su hermano, entonces, él experimenta una serie de temores sobre su propia existencia y supervivencia. El relato comienza con el protagonista despertando y finaliza cuando el hermano sobreviviente, convencido de que al tener un gemelo que está muerto, sufre los efectos de la descomposición de su hermano, siente la muerte en el cuerpo y comienza de nuevo a dormir.

Es así como el personaje central, el gemelo sobreviviente, en un juego de contrapunteo con el narrador, va reflexionando sobre la muerte de su hermano y sobre su propio cuerpo vivo. En cuanto a la cronotopía, tiene un doble cariz; por una parte, una habitación en medio de un jardín el cuarto de su difunto hermano (por eso el olor permanente a violetas del jardín y a formaldehído del cuarto mortuorio vecino); por otra, los escenarios que se despliegan en los sueños que él tiene. Es notorio cómo el tiempo es, al igual que en el primer relato, circular, puesto que es el eterno retorno del mismo síntoma manifestado en la repetición de un acto y de unas historias cuyo inicio es bíblico (los gemelos Esaú y Jacob; la Costilla de Adán). De ahí que se puedan plantear tres elementos importantes en el cuento: (i) el conjunto sógnico de lo onírico; (ii) las deliberaciones sobre lo que el mismo narrador llama “la gemelidad” y, (iii) la polifonía en la narración.

Aquí el sueño es importante porque desde el inicio comunica sucesos que la vigilia no consiente, y también porque funciona como una manera distinta de morir. El inicio del relato nos presenta un sueño que figura como recurrente, y es que el protagonista viaja en un tren, en medio de un paisaje de “[...] instrumentos de barbería” (*ibíd.* p. 49), mientras su hermano gemelo está fuera del vehículo, al otro lado del vagón tratando de detenerlo. El sueño se interrumpe cuando su hermano cae al suelo, con la boca llena de espuma, clara mención simbólica a su muerte representada en la caída. Una vez el protagonista intenta recuperar su sueño, siente dolor en su pierna izquierda; entonces extrae de su dedo central una cinta amarilla que brota de su tumor, mientras en otro vagón, su hermano, con traje de mujer, se intenta quitar el ojo izquierdo con unas tijeras. El personaje despierta aterrado al experimentar esta escena, pero intenta dormir de nuevo. Su segundo sueño, ya no tan cifrado y retórico, presenta como centro el tren, metáfora de la vida misma; entonces, vuelca sus sentidos hacia el interior. Esta experiencia onírica es denominada en algún momento como la liviandad de su muerte artificial y habitual, estableciéndose la ecuación dormir es igual a estar muerto de otra forma.

En cuanto al segundo elemento, “la gemelidad”, permite que el protagonista enfrente un dilema vital por ser igual a alguien. En otro momento, el narrador se referirá a esta preocupación como ese pensamiento del cadáver de su hermano en relación con él mismo. Importante resulta subrayar que el hermano muerto tenía un doloroso tumor que en la espalda y que en el momento de su muerte tenía espuma en la boca y había perecido por muchas horas. El protagonista imagina esta enfermedad como un “[...] insecto amarillo que alargaba sus filamentos viscosos hacia el fondo de los intestinos” (*ibíd.* p. 45) y ese pensamiento, entonces, tiene que ver con la forma en que la muerte y

el dolor de su gemelo están articulados con las de él. De ahí que experimentara el deceso de su hermano como si en su corporalidad lateral se hubiera abierto un abismo.

En suma, el pensamiento que realmente lo aterroriza, más que el sueño-pesadilla del tren, es la dependencia que tiene respecto de su igual, de un igual “[...] fabricado de su misma sustancia terrena, que era su propia repetición” (*ibíd.*, p. 50). Ahora, parece evidente la simetría entre ciertos elementos del sueño y algunas pistas que arroja la vigilia:

- El protagonista afirma que eso le ha sucedido en la vida real, cuando él aparece en el tren y su hermano está detrás de un árbol.
- Los instrumentos de barbería del sueño se pueden relacionar directamente con el episodio en que el barbero debe “arreglar” el rostro del muerto como parte de su preparación para el velorio.
- Hay mención de lo femenino tanto en el disfraz de mujer del gemelo en el sueño, como en las mismas declaraciones del protagonista cuando teme que él pueda tener un tumor similar al de su hermano; para él, esta masa crecerá en su vientre “como un feto” y andará “[...] con las manos ansiosas tendidas hacia la sombra, buscando la matriz tibia, el útero hospitalario que no ha de encontrar nunca” (*ibíd.*, p. 46).
- El color amarillo, presente tanto en la tonalidad del cordón que el protagonista se extrae de su propio pie tumoroso en el sueño, como en el diseño que él mismo realizó de dicho tumor cuando piensa que está enfermo, como lo estaba su hermano. Además de cómo es claro que ese tumor arrancado del pie queda reposando en una cajita azul.

En relación con los gemelos, continuando con los símbolos, resulta oportuno explicar el intertexto bíblico que se presenta. El narrador muestra las reflexiones del protagonista sobre la relación casi mítica, inmemorable, entre los dos cuerpos idénticos: “podía ser que él estuviera con la sangre de Isaac y Rebeca, que fuera su otro hermano el que nació trabado en su calcañal y que vino dando tumbos de generación en generación”. Esta mención apunta a Isaac y Rebeca, padres de los gemelos Esaú y Jacob. Según el Antiguo Testamento (Génesis, 25, 1960), Rebeca era estéril pero deseaba tener descendencia; así que Jehová le concede la posibilidad de ser madre después de 20 años. Sin embargo, una vez pudo concebirlos, “los hijos luchaban dentro de ella” (Génesis 25: 22), y cuando extendió su pregunta sobre esta lucha a Dios, él respondió: “[...] Dos naciones hay en tu seno, / Y dos pueblos serán divididos desde tus entrañas; / El un pueblo será más fuerte que el otro pueblo, / Y el mayor servirá al menor” (Génesis, 25: 23). En el parto, nace primero Esaú y luego Jacob, tomado del calcañal de su hermano. De acuerdo, también, con el texto bíblico, el padre prefería al

primogénito por ser un hombre de caza, mientras la madre prefería a Jacob. El relato termina cuando Esaú vende a Jacob su primogenitura por un plato de potaje.

En el marco del relato de García Márquez, se sugiere que el protagonista podría provenir de la estirpe de Isaac y Rebeca, mientras su hermano –que se iguala a Jacob por oposición– tendría que haber hecho un “[...] itinerario ancestral” para llegar al vientre de su madre. Esta mención cierra con la expresión: “¡Jacob se había libertado irremediabilmente de sus tobillos!” (*ibíd.*, p. 49). Parece, pues, que se marca una rivalidad entre hermanos, pero la contingencia de la muerte se ubica como la excusa para prolongar la insalvable dependencia: como el protagonista es su propio gemelo, él debe sumarse a la muerte de su hermano y así continuar con el equilibrio.

Para terminar la descripción de este elemento de igualdad que es el central del relato (dormir = otra forma de estar muerto), hechos como que el protagonista debe arreglarse el cabello, así como su hermano debe arreglarse la barba para su propio entierro, apoyan la idea de una dependencia que equilibra la relación entre los hermanos. Esto se sigue evidenciando cuando el protagonista asegura que su hermano “[...] era su propia repetición” o que “[...] su doble era un cadáver” (*ibíd.*, p. 50).

El último elemento del cuento es mucho más estructural y tiene que ver con la narración como un ejercicio de glosa: desde el inicio se presenta el juego polifónico de dos voces distinguibles, la del narrador y la del personaje: “[...] iba en un tren (ahora puedo recordarlo) a través de un paisaje (este sueño lo he tenido frecuentemente) de naturalezas muertas” (*ibíd.*, p. 43), relación que tendrá un orden inverso después: “fue entonces cuando pensé en el tumor que había dejado de dolerle en el vientre. Lo imaginé redondo –ahora sintió él la misma sensación–, hinchado como un sol interior”. La voz que comenta está relacionándose constantemente con el recuerdo, parece una conciencia de la vida presente, que se encarga de lo privado y urgente (el cabello, el dolor de la pierna, una evocación), mientras el narrador presenta las reflexiones sobre la muerte y la vida y los eventos físicos que el cuerpo experimenta.

Este relato cierra así: “[...] resignado, oyó la gota, gruesa, pesada, exacta, que golpeaba en el otro mundo, en el mundo equivocado y absurdo de los animales racionales”, retomando una mención previa de lo racional: el cuerpo, como sistema, nos eleva a “la arbitraria jerarquía de los animales racionales” (*ibíd.*, p. 51). Hay, pues, dos ideas importantes en este final; por un lado, el protagonista ve el mundo como un “otro mundo” porque está ahora en la muerte, y, por otro, considera como errado y sin sentido todo lo que en dicho escenario sucede. En todo caso, el desdoblamiento del protagonista en un hermano gemelo, remite, en realidad, a él mismo.

1.1.3. “Diálogo del espejo” (1949)

En este cuento un narrador extra-diegético presenta una serie de reflexiones que hace el personaje desde que se niega a levantarse de su cama, hasta que termina de rasurarse. En este último estadio descubre poco a poco que su reflejo en el espejo no es sólo una réplica de sí, sino que tiene vida propia. El relato termina con la partida del hombre de su baño, mientras su imagen desdoblada, su otro yo, se desangra en su hábitat, el espejo.

Este cuento es, sin duda, la continuación del relato “La otra costilla de la muerte” (1948). Allí un hombre que ha enfrentado la muerte de su hermano gemelo la noche anterior, siente angustia al experimentar como problema su gemelidad; pero ahora le rondan ideas más frívolas. Esto se puede afirmar porque en ambos relatos el problema del doble está asociado a la genética, como lo propondrán Donald McGrady (1972) o Elodie Morin (2008), y también porque el narrador hace dos esfuerzos por enlazar las historias.

El primero está en la introducción del escrito: nos presenta al gemelo como “[...] El hombre de la estancia anterior” (*ibíd.*, p. 53), conectando los sucesos ya presentados; el segundo esfuerzo aparece cuando el personaje descubre que hay una posible disociación entre él y su reflejo en el espejo: “[...] y en su interior volvió a ser verdad el fastidio de que se repitieran las inquietudes de la noche anterior. De que ahora, frente al espejo, fuera a tener otra vez la sensación, la conciencia del desdoblamiento” (*ibíd.*, p. 58). Esta es una primera característica del relato, a saber: su esencia cíclica, de repetición, de eco, de historia ya contada; por eso, tal vez, el agua que corre en el baño sea igual de importante que el espejo, pues ambos dan la impresión de aquello que vuelve. Sin embargo, esta no es la única significación frente a la repetición pues, por un lado, está el juego visual de un hombre y su reflejo en el espejo; por otro, el sujeto alega tener dentro de él un esteta y un matemático que se disputan, desde el interior, las percepciones de la realidad exterior y, finalmente, el narrador “materializa” su lenguaje cuando el personaje se encuentra frente al espejo, y lo hace a partir, ya no del guión, sino del paréntesis: “[...] Se alisó el cabello (se alisó el cabello) con la mano derecha (izquierda), para, inmediatamente, volver la mirada avergonzado (y desaparecer)” (*ibíd.*, p. 56). Así, todo el cuento explora las distintas formas del eco, de la redundancia, de la iteración e, incluso, de una “gemelidad” que, a fuerza de costumbre o de alienación, duele cada vez menos.

Una segunda característica es, precisamente, esta obsesiva búsqueda de la cotidianidad como tópico que aliena y que se vincula con el deseo del personaje de preferir una vida más habitual, así haya que sacrificar su existencia interior, aunque esta existencia exterior y superficial sea “menos verdadera”, pues está presa de los sentidos

que merecen desconfianza. Entonces, se desgasta en su mismidad intentando evadirse, pues su deseo de dormir como un burgués y su reflexión sobre la imposibilidad de hacerlo, sus cálculos sobre el trabajo financiero en la agencia, sus pensamientos sobre tejidos y compuestos, el hecho de que en el sueño haga las acciones que debía ejecutar despierto, la pregunta por el tráfico que le esperaría afuera, el olor de un plato de riñones en salsa, su persuasiva búsqueda de la palabra “pandora” para describir la tienda de Mabel, el cálculo de la velocidad de la luz que chocaba con el espejo que tiene al frente –reflexión del matemático– o la revisión del movimiento de la navaja de afeitar sobre su piel –reflexión del esteta–, ocupan gran parte del relato (y del tiempo que tiene el sujeto para salir de casa e ir a trabajar). En fin, todos estos actos reflexivos le evitan afrontar seriamente la herida que su reflejo se ha causado y, con esto, al parecer, evadir “[...] el mundo cretino” (*ibíd.*, p. 56).

Aunque el relato está atestado de reiteraciones, también lo está de oposiciones. La más importante de ellas es la relación *vida-muerte*. El narrador afirmará que “[...] no había heridas en su piel, pero allá, en el espejo, el otro estaba sangrando ligeramente” (*ibíd.*, p. 58), y mientras uno sonríe incólume, el otro tiene una expresión apesada, en medio de su desangramiento. La segunda es sueño-vigilia, la oscilación entre despertar y habitar el luto, entre dormir y evitar el desgaste del cuerpo activo. La tercera oposición es lo externo-interno, en donde convergen los dos hombres que lo habitaban, el esteta y el matemático. Ambos entrañan formas distintas de percibir la realidad, pues mientras el primero aboga por las imágenes, el segundo lo hace por los cálculos y las medidas.

Un último elemento es el cierre. El relato termina cuando el hombre formula, por fin, la descripción del almacén de Mabel, es decir, cuando recuerda el vocablo *pandora* y siente que nada más importa. El narrador afirmará que el personaje “[...] sintió con satisfacción –con positiva satisfacción– que dentro de su alma un perro grande se había puesto a menear la cola” (*ibíd.*, p. 59). En la tinaja de pandora, como se sabe, tras la liberación de los males, sólo quedó un elemento guardado: *Elpis*, el espíritu de la esperanza. Abrigaba, así, un deseo por su propia favorabilidad, lo que le causó felicidad.

1.1.4. “Eva está dentro de su gato” (1947)

Este cuento desarrolla la historia del reconocimiento de la muerte propia de Eva. Con un juego de superposición de tiempos, lo primero que presenta el narrador es una mujer que no puede dormir a causa de unos insectos que le provocan fiebre; además, este personaje sufre un “derrumbe” de su propia belleza, que “llegó a dolerle físicamente

como un tumor o como un cáncer” (*ibíd.*, p. 21). Sin embargo, esta ansiedad es un recuerdo al lado de otros, ya que en el presente de la narración, Eva está totalmente consciente de su muerte y de su actual existencia como “[...] un ser abstracto, imaginario”, como parte de los “[...] espíritus puros” (*ibíd.*, p. 27), existencia ahora en un “[...] mundo más fácil, descomplicado, en el que habían sido eliminadas todas las dimensiones” (*ibíd.*, p. 29). Lo que vemos, entonces es la rememoración del tránsito de una vida física a una etérea, en una casona añeja y en la soledad que experimenta el personaje.

En el momento de la vida física hay varias ideas: Eva sufre por su belleza hereditaria. También experimenta temor que se nos vincula inmediatamente con la muerte de “el niño” (*ibíd.*, p. 24), un personaje infantil enterrado, desde hace cinco años, bajo un naranjo cercano a la casa y en quien Eva piensa continuamente. La siguiente cita presenta muy bien estas preocupaciones: “[...] por un momento se olvidó de su belleza, de su insomnio y de su miedo irracional” (*ibíd.*, p. 26). Estos asuntos, “enemigos inmovibles” que el narrador ha enlistado, serán centrales para comprender el estado terrenal de Eva. El primer enemigo era la belleza anatómica, inservible calificativo (y virtud) de su ser, y que no hacía más que tenerla cansada por el asedio de los hombres. El segundo, el miedo, era ante todo un “terror por lo desconocido”, agarrado en su garganta. Finalmente, el insomnio, un desvelo que traía recuerdos del niño enterrado bajo el naranjo.

Aún más, según el narrador, Eva opone su gran belleza al deseo de haber sido una mujer poco seductora, ella hubiera preferido ser “[...] una mujer vulgar, o ser hombre” (*ibíd.*, p. 23). Sin embargo, esta aparente negación de su abolengo y de su característica principal, la hermosura, parece un poco burlada al final del relato. Uno de los descubrimientos que logra Eva sobre sí misma se da cuando, como espíritu, reflexiona sobre las posibles consecuencias de reencarnar en un gato. Una de ellas sería que, por instinto, habría de comer ratones, lo cual la espanta y la lleva a la siguiente revelación: “[...] fue entonces, por primera vez, cuando comprendió que por sobre todas sus virtudes estaba imperando su vanidad de mujer metafísica” (*ibíd.*, p. 31). De ahí que esa belleza, que parece un problema, es connatural al personaje, continúa su existencia a pesar del tránsito, en forma de vanidad. En este mismo sentido es interesante que haya un rechazo del pasado hereditario, de la historia de familia a causa de esta belleza que se convierte en pesadilla, y que se manifiesta en la existencia de los insectos, asociados con la tristeza que siente Eva al pensar que el niño estaría, a su vez, sonámbulo bajo tierra, compartiendo espacio con “otros insectos” que la habitan. En ambos escenarios, insectos en la cabeza de los herederos de una tradición de belleza e insectos devorando

lo vivo que hay en la tierra, su presencia está relacionada con la muerte y la degradación física y mental.

Narrativamente, el cuento fragmenta lo que hemos llamado “vida física”, y que el narrador nombra “primera vida” (*ibíd.*, p. 29), con la rememoración de la “noche del tránsito” o de la transformación, asunto definitorio para entender al personaje como un ánima. En una de sus noches de insomnio, Eva de repente dejó de sentir dolor y experimentó, en cambio, una sed nunca antes vivida: deseaba una naranja, aun sabiendo que debajo del árbol había un niño enterrado que atemperaba las frutas. De suerte que pareciera como si la única forma de su salvación estuviera envuelta en una naranja que le recordara la muerte del niño.

Esa noche, pues, aunque de forma confundida, Eva evidenció que estaba “[...] convertida en un punto amorfo, pequeñísimo, sin dirección y que no podía precisar lo sucedido” (*ibíd.*, p. 30). Pasó de tener un cuerpo, y con él una belleza, a ser parte de los espíritus puros, a engrosar un nuevo mundo, el de la inespacialidad, en donde todo es adimensional, y su presencia, indeterminada. La transformación consistió en que su cuerpo ya no estaba, tampoco sus objetos preciados o sus dolores. Este segundo momento, ya distante de su primera vida y de nuestro mundo temporal, nos presenta nuevas oposiciones. Si antes teníamos la fealdad-paz con la belleza-infierno o intranquilidad, ahora nos encontramos frente a lo corporal-humano y lo incorpóreo-fantasmal. En este último estado Eva desea corporizarse, materializarse. Sin embargo, en su búsqueda infructuosa descubre que todo el espacio está revuelto, que nada es como lo había dejado su cuerpo: ahora todo está lleno de arsénico.

Finalmente, en “Eva está dentro de su gato” el narrador cierra la historia con un descubrimiento, tanto para Eva como para el lector: “[...] sólo entonces comprendió ella que habían pasado ya tres mil años desde el día en que tuvo deseos de comerse la primer naranja” (*ibíd.*, p. 32). Además, es importante indicar que este paso por lo sobrenatural vuelve con la idea de que el conocimiento desemboca en la conciencia (de la muerte).

Al respecto, es imposible no recordar un inter-texto iluminador. Se trata del cuento del cubano Virgilio Piñera titulado “El insomnio”:

El hombre se acuesta temprano. No puede conciliar el sueño. Da vueltas, como es lógico, en la cama. Se enreda entre las sábanas. Enciende un cigarro. Lee un poco. Vuelve a apagar la luz. Pero no puede dormirse. *A las tres de la madrugada se levanta.* Despierta al amigo de al lado y le confía que no puede dormir. Le pide consejo. El amigo le aconseja que haga un pequeño paseo a fin de cansarse un poco. Que en seguida tome una taza de tilo y que apague la luz. Hace todo esto pero no puede dormir. Se vuelve a levantar. Esta vez acude al médico. Como siempre sucede, el médico habla mucho pero el hombre no se duerme. A las seis de la mañana carga un

revólver y se levanta la tapa de los sesos. El hombre está muerto, pero no ha podido quedarse dormido. El insomnio es una cosa muy persistente⁵⁹ (1956: 79; Cursivas nuestras).

Hay, en los productos de los escritores, además de una coincidencia con el sueño, un llamado a la resignación frente a un estado. Esto ya está, sin duda, determinado claramente desde el primer cuento “La tercera resignación”, donde la conciencia de la muerte es una resignación que desplaza la noción de la memoria: ya no es el hombre en el ataúd quien se recuerda a sí mismo, sino que acepta que su recuerdo quedará en los parientes, que sólo el recuerdo será la forma de seguir existiendo fuera de sí.

4.1.1.5. “Tubal-Caín forja una estrella” (1948)

Este cuento presenta una narración extradiegética arrebatada y confusa, como los pensamientos del personaje central, cuyo nombre intuimos está directamente relacionado con Tubal-Caín el fundidor o forjador de hierro que aparece en la Biblia como descendiente de la genealogía de Caín, primogénito de Adán y Eva. En todo caso, en este relato, aparece de nuevo el tema del doble, como en “La otra costilla de la muerte” o “Diálogo en el espejo”: un hombre es perseguido y acosado por otro idéntico a él. Este otro que aparece le impide ganar paz y lo devuelve a su complejo e indeseable pasado, hasta su muerte. Como los elementos de estas evocaciones son importantes, a continuación concepiremos una reconstrucción de características de los actantes, así como algunos otros aspectos intrigantes del relato:

- Él, personaje vigoroso y rebelde que lucha para vencer el miedo con recuerdos, pero no lo logra. Su pasado y su presente están divididos por una “regeneración”; sin embargo, no puede escapar de la llamada hacia lo ya vivido. Sufre de sed perpetua y decide quedarse inmóvil, incluso “por siete siglos” (*ibíd.*, p. 34). No sabe si girar para encontrar su mirada con la de “el otro”. Después de un escalofrío siente su cuerpo como de cemento para luego caer indefinidamente hacia un fondo situado en otro tiempo, en un abismo de cuatrocientos años. Tuvo un intento de suicidio pero fue salvado por sus vecinos. A partir de ese conato empieza a sentir la presencia del otro. Teme esa

⁵⁹ Aquí el sueño, estado de tranquilidad, es lo deseado por un hombre. “Da vueltas”, “se enreda”, “pide ayuda”; sin embargo, el insomnio persiste. Si se interpreta desde el contexto de enunciación, el *insomnio* es un símbolo que representa la situación política cubana. En el cuento, “La otra costilla de la muerte”, no gratuitamente, el personaje, al despertar de uno de sus alucinantes sueños, siente dolor en su pierna izquierda, mientras en otro vagón, su hermano gemelo, con traje de mujer, se intenta quitar el ojo izquierdo con unas tijeras.

presencia y piensa en poner campanas que le notifiquen cuando su perseguidor esté cerca. Sin embargo, será después cuando tenga certeza física de él. Al final “el otro” le llama y él se deja vencer a través de la muerte.

- “El otro”, quien regresó a él después de haberlo acompañado tres años seguidos, y quien con su “[...] mirada de piedra dura” (*ibíd.*, p. 34) está dispuesto a perseguirlo. Respira en la nuca de él, con tufó de alcohol y droguería.
- Los padres; ella, cualificada por no ofrecer “tibia humedad” en su leche materna; él, un “[...] viejo largo y flaco, transparente y con un tic en la mejilla izquierda” (*ibíd.*, p. 36). Ya muerto, a veces sale del marco del retrato y va creciendo progresivamente, estirándose y con su reciente fuerza va acabando con iglesias y ciudades. Luego, se minimiza y se multiplica en miles de figuras idénticas, que él destruirá en sus manos con fruición.
- Una mujer. Estas menciones oníricas son repetidas en varios momentos. Según ellas, la mujer de la escalera también ha estado en otro espacio pero él no recuerda. Igualmente, trata el vértigo como un sujeto, afirma que tiene ojos azules y que duerme.

A partir del desarrollo de estos actantes, tiempos y espacios, salen a la luz cuatro características importantes. Sin embargo, muchas de las descripciones oníricas son crípticas y quedan sin poderse articular del todo al relato.

La primera característica es la *persecución* que sufre el personaje por parte de “el otro” y se convierte en el centro de las preocupaciones del protagonista. Con el arribo de su pasado como una verdad ineludible, vuelve también la presencia de su perseguidor. El personaje sintió “la terrible verdad que acababa de detenerse a sus espaldas. Era doloroso saber que tenía que quebrar él mismo, con sus propios, brazos, la cintura de su rebeldía”, pues sus esfuerzos lúcidos por librarse del pasado, de su fuerza, fueron en vano, ahora debía enfrentar su terror. Quien lo persigue parece tener agencia propia y, sin embargo, según el protagonista mismo “[...] solamente mi propia sombra viva puede traer ese olor” (*ibíd.*, p. 34-35).

El cuento también se ambienta con una serie de oposiciones, entre las que podemos contar justamente la pareja él-yo, o bien, yo-antes vs. yo-ahora. Otros contrarios son la luz y la oscuridad, la vida y la muerte entre las que parece oscilar todo el tiempo, el pasado poco grato y el presente rebelde, la lucidez que debería tener y la locura que, en cambio, lo empieza a corroer.

La tercera cualidad sobresaliente es su negativa de regresar al pasado. Él siente que perdió la lucha contra su historia y que la llegada de ésta es más fuerte que su voluntad. Es difícil rastrear en qué consistía este pasado, pero podemos inferir que este juego de eliminar al padre parece parte de eso; por cierto, una experiencia morbosa y dolorosa, cuya fuerza pensó que había dejado de sentir.

La última característica es la *locura*, que le da polifonía al relato, ya que dinamiza las voces internas del protagonista más la directriz del narrador externo. Por caso, hay una voz que interrumpe a este narrador y pregunta: “[...] ¿No lo advertiste cuando vino por primera vez y te acompañó por tres años consecutivos?” (*ibíd.*, p. 34). Tal vez esta misma voz haga lo propio con el personaje, que se siente sólo, pero resulta instado con sus propios pensamientos. Otro factor que complejiza la percepción de la realidad por parte del protagonista es la construcción del vértigo de la caída en el tiempo como un personaje más. En efecto, como se puede leer en algún momento del relato, el fluir de la conciencia es caótico, se delira. Además, es cuestionado por una voz que el mismo personaje ignora. Y cuando se pregunta: “[...] ¿Pero estaré loco? ¡Loco en el tiempo y en el espacio! Espacio y tiempo... ¡Así, con mayúsculas y patas arriba!” (*ibíd.*, p. 41), su respuesta no aporta mucho.

Así, pues, a pesar del carácter críptico y multiforme del relato, el problema de la alteridad u otredad (*alter ego*) como castigo personal aparece vigente. Un “otro” que no se le separa, que lo persigue, que lo atosiga, que le habla. En suma, una narración que revela flujos de conciencia que instalan un temor o miedo ante la muerte, y que generan reacciones como la rebeldía pero, sobre todo, del recuerdo y su verbalización como un conglomerado de síntomas sobre un sentimiento de miedo y de fuentes infinitas provenientes de lo onírico, del fondo del inconsciente: “[...] Era necesario seguir caminando. Tengo que recorrer esas dos cuerdas. Vencer el miedo que me tiene paralizado como a un niño idiota” (*ibíd.*, p. 42).

El perro alegre de “Diálogo del espejo” que está dentro del alma de alguien, en este relato termina agarrado en otro alguien, ¿el que trata los metales?, como un perro vencido.

1.1.6. “Amargura para tres sonámbulos” (1949)

“Amargura para tres sonámbulos” presenta un narrador que participa de las acciones y las reflexiones, junto con otros dos hombres. El lector se encuentra frente a un flujo de ideas y de eventos que ocurren alrededor de una mujer que, aparentemente, habita una esquina de la casa donde viven, y que parece ser su hermana. El inicio del cuento, una expresión catafórica “ahora la teníamos allí”, ubica una oposición entre ellos tres y ella,

la mujer solitaria; igualmente, propone dos espacios fijos: un adentro, donde ella está, y un afuera, hacia donde ellos pueden y quieren moverse.

Al revisar un rastreo sobre el esquema textual del relato, se ve cómo al inicio ella, la mayor de la casa y con una trenza siempre a medio hacer, aparece primero boca abajo en un patio sin tener claridad sobre las razones de tal acto, culpando un alguien quien “[...] cogiéndola por los hombros, la puso a ella de cara al sol” (*ibíd.*, p. 63). Luego, sentada en el rincón decide no volver a recorrer la casa, como solía hacerlo antes. Al otro día afirma que se quedará sentada en el suelo. Una tarde empieza a gritar y a nombrar a los tres sujetos. Después de que ellos se acerquen, ella se levanta y afirma que no volverá a sonreír. Hacia el final de las acciones, ella está sentada en una esquina de la casa, con los ojos asombrados y un dedo puesto sobre los labios. Parece haber perdido la capacidad de habitar el espacio.

Entre tanto, al inicio del relato ellos llegan cuando ya ha caído ella al patio y la voltean hacia el sol. No creen en la decisión de Ella de no moverse más por la casa, así como tampoco entienden sus ideas y acaban con todos los objetos que la preocupaban, haciendo limpieza de las paredes y cortando la vegetación. Hacia el nudo del relato, ellos quedan asombrados la decisión que ella ha tomado y que consiste en estar estática en un rincón, pues todo “[...] había empezado a parecerse a algo que era ya casi completamente como la muerte” (*ibíd.*, p. 64). No obstante, aunque la perciben “[...] fea y glacial, como una mezquina contribución a nuestros ocultos defectos” (*ibíd.*), la quieren y no pueden desear su muerte, pero, sospechan que si ella lo quisiera podría acabarse.

Sobre la mujer hay muchos elementos que son inquietantes. El primero es la caracterización que se le da: usa delantal, es fea, llora, grita, vive en la oscuridad y en la soledad, está “incapacitada”, va muriendo poco a poco, tiene más edad que todos y es soltera, teme al vacío, su sonrisa es fría, su memoria fallaba para los hechos como para las oraciones. Otro aspecto conectado al anterior, es el descubrimiento de la infancia de esa mujer, que también es otro peso en su presente: su infantilización cuando intentan acercarse, así como una idea de no completitud como ser (ella es una línea recta, una única dimensión), con su trenza a medio hacer y con la imposibilidad que tienen de entendimiento y comunicación.

Acerca de los tres sonámbulos (¿hombres?) es posible reconocer varios factores, por ejemplo, tienen locomoción, puesto que pueden estar dentro y fuera de la casa, y también comunicación, ya que pueden hablar con algunas personas que opinan sobre la mujer; incluso, piensan en coro o creen llevar pensamientos comunes. Por otra parte, aunque afirman no desear la muerte de ella, la encuentran en todas partes: su soledad de

cal y canto, el posible sabor de la tierra sedimentación sepulcral, la comparación de su cuerpo caído con la de un “muerto tibio” o el “submundo tremendo” que parecía tener encima (*ibíd.*, p. 62-63). Finalmente, en una de sus acciones de socorro o comprensión deciden eliminar el mundo material de la mujer, las paredes y la vegetación. Por último, está intermitente la presencia de los demás, como personas que opinan sobre estas situaciones.

El último aspecto es la suma de elementos que necesitan explicación y articulación con el relato. Así, por ejemplo:

- La idea del *perfil*, que aparece en dos momentos en la narración. En el primero de ellos, el narrador afirmará que si conciben la idea de que esta mujer tuvo infancia, posiblemente haya tenido que soportar siempre de perfil a su cuerpo una sombra inadvertida: ¿la sombra y la cercanía de quién?, ¿de un tutor?, ¿por qué inesperada? Todo esto, mientras que en el segundo momento, el narrador explica que la mujer vivió siempre sola, acaso porque sus vicios o sus virtudes no pudieran conocerse de perfil; ¿querrá decir “al lado de alguien”, por ejemplo, de un hombre que la deseara como esposa o concubina?
- Las diversas menciones al *crystal roto* como asociaciones a su dolor o sus gritos, y la *superficie de cristal* que ella sintió que atravesó para perseguir al grillo, y que puede ser su forma de ver un río u otro lugar con agua, ya que luego de esta escena llegó totalmente mojada al encuentro con sus hermanos, y que pueden estar relacionadas con la fragilidad de su género.
- Finalmente, la presencia del grillo como insecto que obsesiona y que se podría atar al sonido del paso del tiempo.

Este relato parece sugerir, como en otras ocasiones, que en los cuerpos humanos ocurre una perpetua degradación de lo vivo; sin embargo, resulta curioso que en este sea una mujer quien, voluntariamente, está agotando y angostando su propia existencia, ante la impávida mirada de tres “sonámbulos”, esto es, personas que, dormidas, tiene contacto con el mundo exterior, pero que no lo pueden transformar conscientemente. Nuevamente se ve cómo en el fondo hay una incapacidad de actuar en el plano de la realidad, haciendo de los sujetos observadores resignados o mejor, “[...] muertos de resignación (*ibíd.*, p. 20), como el joven de “La tercera resignación”.

1.1.7. “Ojos de perro azul” (1950)

Este es un relato desarrollado en un ambiente onírico, por lo que se conecta de una manera directa con el relato anterior y cuyas acciones relevantes ocurren en el ciclo de sueño de un hombre y una mujer. Está escrito en primera persona, en la voz del hombre. Se trata de la conversación de este con una mujer que encuentra solamente en sus sueños y a quien ama. Cuando este despierta, no recuerda nada, mientras ella lo busca afanosamente por todas partes. Este amor parece marcado por el desencuentro, por la imposibilidad de que los dos amantes recuerden la información suficiente en el sueño para encontrarse en la vigilia, en la realidad pública. El narrador es el mismo personaje protagonista intentando reconstruir algunos hechos en relación con su contenido alucinado. Marcamos como aspectos importantes la atmósfera del relato, el elemento del espejo y la mirada y, finalmente, las características del hombre soñador.

Sobre la atmósfera del relato es importante indicar su carácter fantástico, de otra lógica y de sutileza. Esta “otra lógica” es la del sueño, la de la posibilidad de construir espacios, sujetos y situaciones a voluntad. El carácter onírico de los encuentros también genera desazón y ansiedad, que parecen ser sentimientos compartidos por los desencontrados personajes centrales.

Esta oscilación entre dormir y despertarse permite conectarse con el segundo elemento, el espejo y su relación con la mirada. Proponemos esta diada porque el cuento sugiere la presencia de los espejos como medio de comunicación y conocimiento del otro, algo ya esbozado en “Diálogo con el espejo”. Ahora, su existencia nos persuade de la idea de lo indefinido; esto es, lo que tiene muchos planos y es impreciso. Todas estas características se aplican a los sueños de nuestros dos protagonistas:

Empezó otra vez a moverse hacia el espejo y volví a girar sobre el asiento para quedar de espaldas a ella. Sin verla sabía lo que estaba haciendo. Sabía que estaba otra vez sentada frente al espejo, viendo mis espaldas, que habían tenido tiempo para llegar hasta el fondo del espejo, y ser encontradas por la mirada de ella, que también había tenido el tiempo justo para llegar hasta el fondo y regresar –antes que la mano tuviera tiempo de iniciar la segunda vuelta– hasta los labios que estaban ahora untados de carmín, desde la primera vuelta de la mano frente al espejo. Yo veía, frente a mí, la pared lisa, que era como otro espejo ciego, donde yo no la veía a ella –sentada a mis espaldas–, pero imaginándola dónde estaría si en lugar de la pared hubiera sido puesto un espejo. “Te veo”, le dije (García Márquez, 2012, p. 76).

Vemos, entonces, que la existencia de los espejos asegura la visión de una forma particular, inventando la imagen del otro. Del mismo modo, eso que el narrador llama *ir* y *venir* es la explosión de los planos de lo real, al tiempo que funciona como un factor

que determina lo impreciso, pues si imagino al otro en lugar de mirarlo, pero afirmo que lo estoy viendo, lo que estoy buscando de ese otro no es una imagen fiel sino una imagen personal, recién elaborada por mí mismo. Esto, como se puede intuir, es lo que le pasa al hombre soñante: es un arquitecto onírico. Con el tema del espejo también se puede discutir la circularidad de los encuentros. El cuento propone que hay otro-tiempo que acompaña la ensoñación y que este aplica en esos momentos para los sujetos que intervienen. De hecho, su relación es tan fija y la presencia de la mujer es tan determinante que ella ha estado en otros sueños del hombre, en otros escenarios.

En último lugar, vemos que el hombre soñador nos brinda también varias características. Primero se encuentra mucho tiempo en una silla sobre la que hace equilibrio. Esta indefinición de la postura de la silla puede asemejarse a la fragilidad de los sueños y a la dificultad de prolongar su tiempo y su grata sensación. Esta relación con la silla y otros objetos de la habitación soñada parece sugerir que su existencia onírica es delicada y su experiencia condicionada. De ahí la relación detallista y lenta con los objetos de la habitación. Los personajes llevan una existencia, en el plano imaginario, determinada por un mapa de objetos y escenas propios de su subconsciente, pero imposibles de replicar en su vida despierta, así como de acercarse a ella a partir del tacto.

El segundo aspecto importante sobre el soñante es que él mismo diseñó la frase “Ojos de perro azul” y está negado a recordarla para hacer efectivo todo lo que logra en el sueño. Parece ocultarse, entonces, una pugna entre el sujeto mismo, pues él creó la frase y él mismo está limitado para recordarla; de *facto*, hasta el último momento de adiós del hombre, teme que olvide el código que habilitaría la búsqueda de la mujer. El sueño parece ubicarse, entonces, como un espacio más grato y más justo que la vigilia, en donde el recuerdo no perece a su propio devenir, que es desvanecerse. El sueño parece un espacio digno de una mujer de ojos color ceniza y que parece de cobre o de metal.

Sobre el soñador es posible indicar una última idea y es que se encuentra en una *soledad* que también replicó en la mujer soñada. Según el narrador, la vida de la mujer “[...] estaba dedicada a encontrarme en la realidad, a través de esa frase identificadora. «Ojos de perro azul»” (*ibíd.*, p. 77). Y aunque en el sueño pudieran hacerlo, al despertar ambos seguían igual de solitarios. Es que el cuento parece proponer que hay un lugar en donde se reúnen los escenarios de los sueños de todos los humanos y éstos son comunicables entre sí, lo que haría que un soñador pudiera oler el campo que está soñando otra mujer.

El texto nos propone que el sueño es un espacio de la creación y la libertad, es el único en el cual los hombres no viven su aislamiento y su soledad, puesto que en esta otra realidad, la de la vigilia, sólo queda el olvido y el deseo de prolongar lo soñado. La verdadera tragedia es la soledad acaecida en el mundo real y el olvido de él la asegura:

Mañana te recordaré por eso –dije–. Te reconoceré cuando vea en la calle una mujer que escriba: “ojos de perro azul”. Y, ella, con una sonrisa triste –que ya era una sonrisa de entrega a lo imposible–, dijo: “sin embargo no recordarás nada durante el día” Y volvió a poner las manos sobre el velador, con el semblante oscurecido por una niebla amarga: “Eres el único hombre que, al despertar, no recuerda nada de lo que ha soñado” (*ibíd.*, p. 81)

Nótese aquí cómo el símbolo de perro alegre (perro de meneante cola) y que evoluciona en un perro afligido, que aquí, con el devenir de la cuentística de G.G.M., termina en un perro que representa la imposibilidad del recuerdo y, del encuentro social. Pues, finalmente, quien no recuerda su pasado, está condenado a repetirlo. Un pasado que cobra la función cromática azulosa, por cierto que, en términos políticos, no deja de marcar las manos del conservadurismo y sus efectos socio-culturales.

1.1.8. “De cómo Natanael hace una visita” (1950)

Este cuento presenta los hechos vividos en un día por Natanael, quien se encuentra en la plaza de la ciudad y decide, por fin, hablar con una mujer para pedirle que sea su esposa. Él y ella no se conocen y Natanael no parece muy seguro de hacia dónde dirigir su afecto. Parece desesperado por hacer una declaración que, cuando resulta fallida, puede fácilmente cambiar de receptora.

La primera imagen del cuento es el encuentro de cuatro vientos en una misma plaza de la ciudad: “[...] En la esquina había cuatro vientos encontrados” (*ibíd.*, p. 65). Cuando Natanael ve cómo su corbata se mueve con estos aires, siente valor para decidirse, aunque el lector no sepa aún a qué se decide. Busca lustrar sus zapatos y empieza uno de los focos del relato: su conversación con el joven lustrabotas. Luego de este encuentro comunicativo, este decide proponerle matrimonio a una mujer desconocida. Cuando entra al lugar y hace la propuesta, esta mujer se ofende con la solicitud y afirma que si sigue dándole problemas llamará a una tal Clotilde, quien se convierte en el nuevo ideal de Natanael.

Este episodio nos permite ver que la soledad es el motor del protagonista, aunque no tenga un objetivo claro ni fijo, pues vemos que, por ejemplo, cuando pide matrimonio a la mujer poco “bella” o “atractiva” dice: “[...] Deseo casarme con usted, repitió, aunque

en realidad había pensado otra cosa: Deseo casarme con Clotilde” (*ibíd.*, p. 71). Así, Natanael, hombre sin rumbo, busca ejecutar su posibilidad de decidir, sin importar el escenario en que lo haga; si ve una mujer que sólo espera, siente que como él también lo está haciendo es posible que se encuentren juntos, y cuando sabe de la existencia de otra mujer, imagina que ella sí puede entender su conclusión de que los limpiabotas son personas indecisas.

Este relato presenta la creencia o la fe como el motor del deseo, incluso en contra de la misma realidad. Dada esta cualidad del protagonista del relato, es evocador y, creemos, poco gratuito, revisar la conexión entre este personaje Natanael y el discípulo Natanael Bartolomé. Es que, en los dos casos, la fe interior mueve a la acción. Para el caso del discípulo, sabemos que este es quien en una visita a Jerusalén para encontrarse con Jesucristo y, ante la certeza que le propiciaron sus palabras, pasa de la duda a la convicción sobre quién era realmente Jesús, justamente el anunciado por profetas como Moisés, hasta el punto de defenderlo aún ante las más terribles amenazas contra su vida.

1.1.9. “La mujer que llegaba a las seis” (1950)

“La mujer que llegaba a las seis” es la conversación entre un mesonero de restaurante llamado José y una prostituta, “reina”. Su relación es muy cercana y es posible suponer que se conocen desde hace tiempo, así como que José gusta de la mujer (José, o “Pepillo”, prepara *bistec* todos los días para ella y no le cobra), pero ella no le corresponde. Durante toda la conversación, la mujer intenta negociar con José una justificación, pues viene de matar a uno de sus clientes, aprovechándose del afecto que el tendero siente por ella.

José es descrito como un hombre “gordo y rubicundo”, de “manos rústicas y velludas” y con una cara como de cerdo “enorme” y “congestionada”. Esta tensión se debe al gusto que él siente por la mujer que siempre ha llegado a las seis a la barra del lugar para hablar con él y comer. De otra parte, se nos describe a la mujer con un “[...] cabello empavonado de vaselina gruesa y barata”, “senos aplanados y tristes” y “embellecida por una nube de tristeza y cansancio” (*ibíd.*, p. 84). Sabemos también que, aunque afirma que recientemente ha dejado el alcohol, también vemos que modula su voz y su actitud hacia José, cuando quiere persuadirlo de algo.

En general, lo más importante sobre esta forma narrativa es que está centrada en el diálogo entre ella y José y que, a través de él, se amplía toda una tensión moral en el relato. De esos diálogos resulta sugestivo anotar cómo lo que la mujer reflexiona sobre José como posible asesino, puede leerse como una proyección de su propia acción: ella matando a un hombre también puede ser una idea de la que se puede dudar, detrás de

una mujer que siempre cobra, que todos los días trabaja con distintos hombres y, con su expresión melancólica distrae así su propia existencia. Así las cosas, ¿cómo podría afirmarse que estamos frente a una asesina?

Esa melancolía repugnada y ramplona, sumada a un embellecimiento dado “[...] por una nube de tristeza y cansancio” (*ibíd.*, p. 85) que detecta el narrador en ella se convierte en el móvil del asesinato que comete esta mujer, de su renuncia a la prostitución pero, al tiempo, de su perpetua filiación con el crimen y la huida. De esta manera, se usa el deseo como una segunda herramienta criminal para convencer a José, veladamente, de que participe en el diseño de su coartada y mienta a la autoridad y, en esa medida, hay una conexión isotópica con el relato “La mujer que llegaba a las seis”.

Finalmente, la concisión de los diálogos y la brevedad del cuento, sin duda son herencia del hipotexto: *Los asesinos*, de Hemingway, sólo que con un enfoque policíaco local. En *Los asesinos*, antes de emprender la venta de comidas, llegan a un restaurante dos matachines buscando un boxeador para liquidar una cuenta de apuestas. Encadenan a los usuarios del establecimiento y les preguntan sobre el paradero del luchador. Adams, supreciado amigo, le avisa sobre la presencia de los asesinos, pero el boxeador de esperarlos. Después de eso, Adams se va del pueblo; de la misma forma, en “La mujer que llegaba a las seis”, la prostituta llega a un restaurante antes de las seis de la tarde y le pide a su dueño que declare a la policía, en caso de que sea necesario, que ella llegó antes de las seis de la tarde, insinuándole que mató a uno de sus clientes por asco. Luego se va del pueblo. Otra coincidencia es la hora de abrir los restaurantes, pues en los dos cuentos esto sucede a las seis, por eso cuando llegan los dos asesinos y piden comida el dueño sólo les ofrece pasa bocas.

1.1.10. “La noche de los alcaravanes” (1953)

El cuento “La noche de los alcaravanes” presenta la historia de tres hombres que han quedado ciegos por el ataque de unas aves propias de terrenos arenosos, llamadas alcaravanes. Está narrado en primera persona, pero no hay una diferenciación de las acciones ni de las voces de cada uno de los tres hombres, pues quien narra usará fórmulas para despersonalizar al grupo, esto es, para evitar la individuación. Esto genera en el lector que piense en un sólo sujeto con tres cuerpos indivisibles, por ejemplo.

Estos tres hombres se encuentran en un lugar indeterminado, tanto para el lector como para ellos mismos, dada su confusión y su ceguera, del que intentan salir buscando ayuda. Esto resulta inútil, pues ninguna de las voces que hay en el recinto cree su versión del ataque de los pájaros o se atreve a llevarlos a su casa. Ellos sienten que llevan casi tres días sin descanso y sin encontrar su hogar, y deciden salir y buscar el

sol, que les indicará, con el ardor de la piel, cuándo es un buen momento para seguir buscando su camino: “[...] No sentamos. Un invisible sol tibio empezó a calentarnos en los hombros. Pero ni siquiera la presencia del sol nos interesaba. La sentíamos ahí, en cualquier parte, habiendo perdido ya la noción de las distancias, de la hora, de las direcciones. Pasaron varias veces” (*ibíd.* p. 101).

Un primer aspecto del cuento es el uso que hacen los tres hombres de su senso-percepción. Al perder la vista, confían en su olfato, su tacto y su oído. Y es con estos sentidos que perciben a las personas y les piden ayuda. Con el oído son capaces de sentir las manos de los otros dos, la música que suena en el lugar, el mecedor del piso superior y la forma en que la puerta se abre y se cierra; con su olfato huelen a las prostitutas que hay allí, los baúles arrumados y el aliento de algunos inalterables visitantes; finalmente, con el tacto percibirán el aire, el suelo blando, la piel de una mujer a quien piden ayuda y el sol, al final.

Sumada a esta dificultad para ubicarse, está la confusión en que quedaron después del ataque. El narrador múltiple afirmará: “[...] todavía no habíamos tenido tiempo para desconcertarnos” (*ibíd.*, p. 99), lo que implica que las heridas recibidas ocurrieron tan pronto y los dejaron tan turbados, que aún manejan con naturalidad su propio dolor⁶⁰. De ahí que los personajes siempre indiquen con sencillez el hecho violento: “los alcaravanes nos sacaron los ojos” y que, revisada su modalización, estén una incapacidad para saber qué hacen en ese lugar y para poder salir de ahí.

El segundo aspecto puede ser la incapacidad de los sujetos del recinto para socorrerlos. La indolencia con que manejan esta situación puede expresar temor como indiferencia. Una de las razones que expresan los videntes es que la nueva de su ceguera es inverosímil, solo hace parte de una trampa mercantil de la prensa escrita: “—Lo que pasa es que nadie ha querido creerlo y dicen que fue una falsa noticia de los periódicos para aumentar las ventas. Nadie ha visto los alcaravanes” (*ibíd.*, p. 100). Esta respuesta deja ver, entre otras cosas, que el pueblo descrea de las supuestas víctimas, porque no se encontró a los victimarios, aves corredoras que posiblemente volaron luego de atacar. Conectada con ésta hay una segunda respuesta, atada a la idea de los medios: “[...] una de las voces dijo: —Estos tomaron en serio a los periódicos. Las voces desaparecieron” (*ibíd.*). Los tres hombres, para algunos de los visitantes del lugar, son sólo imitadores de la noticia más reciente.

⁶⁰ Esta misma confusión se puede encontrar en el microcuento de Carlos Alberto Castrillón, intitulado “Visor” (*s.f.*): “Aturdido por la feroz matanza, se llevó las manos a la cabeza y no tenía cabeza” (*Minificciones. Revista latinoamericana de minicuento*). El sujeto que se encuentra en medio de una violencia hacia él y los suyos retarda el conocimiento de su nuevo estado de víctima.

Un tercer tipo de respuesta es que “[...] todo el mundo dice por la calle que eso no puede suceder” (*ibíd.* p. 101). Es decir, la realidad debe acomodarse a la percepción de una mayoría, y su versión del ataque no entra en la lógica popular. Sin embargo, estas tres clases de razones entran en conflicto con otras opiniones de quienes allí se encuentran. En primer lugar, la mujer que encontraron en su exploración afirmará que todo el mundo sabe dónde viven desde aquel episodio nocturno en el cual los alcaravanes les sacaron los ojos, ante el reparo del joven que podría llevarlos a casa pero asegura ignorar dónde viven. Este demuestra, contrario a las dudas expuestas antes, que el pueblo sí tiene un saber sobre los hechos: conoce el lugar del ataque y su condición de verdadero. En segundo lugar, ella misma continuará diciendo que nadie daría valor a lo que dijera un joven, en caso de que quisieran reportar la verdad. En último lugar, el muchacho afirma que no puede llevarlos a casa porque lo golpearían. Hay, pues, en este cuento un interés por mostrar cómo un deseo de ocultamiento de la verdad es posible al tiempo que se da un ejercicio deliberado de indiferencia y desconfianza.

1.1.11. “Alguien desordena estas rosas” (1952)

El narrador homodiegético de “Alguien desordena estas rosas” es un niño que ha muerto hace cuarenta años y que cuenta su relación con la mujer que vive en su casa, por cierto, su amiga de infancia. Rápidamente esto evoca isotopías con el relato “Eva está dentro de su gato”. Pero, para este caso, el acto narrativo ocurre un domingo de invierno, en el que ha cesado la lluvia y en el que este personaje intenta adueñarse de varias rosas blancas y rojas que esta vieja mujer cultiva y que él desea llevar a su propia tumba. El relato se centra en un salto hacia el pasado para mostrar la muerte del personaje, la historia de esta mujer y los diversos intentos de este niño-narrador por adueñarse de las flores, y termina con una vuelta al presente, en la que el personaje deja claro que su plan sigue en pie y que espera la muerte de dicha mujer para ejecutarlo.

Sobre los tiempos, el narrador nos ha dejado clara su historia: hace cuarenta años, en un lluvioso agosto, él sufre un accidente en la escalera de un establo, y muere. Aquel día estaba recogiendo nidos con esta mujer, que era una niña en ese momento, y cuando ella ve su cuerpo en el suelo llora y se lamenta. Sin embargo, esta relación entre personajes no cesa allí: veinte años después, la mujer llega a la casa del niño y empieza a vivir allí, a cultivar rosas, a orar y a dormir en el cuarto de al lado. Importante también resaltar que el día en que llega a la casa, “ella vaciló en el marco de claridad, introduciendo después medio cuerpo en la habitación, y dijo con la voz de quien está llamando a una persona dormida: ¡Niño! ¡Niño!” (*ibíd.* p. 106). Esto parece sugerir que la mujer

reconoce al niño en su nuevo estado fantasmal. Por último, en el presente de esta narración, el espectro del niño se encuentra en su cuarto en el que vivió, murió; sólo que ahora continúa en él, mientras la mujer duerme en la habitación vecina.

Uno de los temas importantes aquí y de nuevo es la muerte, o para decirlo de otra forma, la vida después de la muerte y su conexión con el orbe de la realidad de los vivos. Sobre esta es posible decir que el personaje asume un tratamiento natural de ella, tanto de la propia, como de la mujer. Su narración crea una atmósfera densa como el ambiente de invierno propio del cuento; pero, también siniestra, pues el lector está frente a una casa derruida, en donde habita un niño fantasma que espera, como en un juego, la muerte de la persona que estuvo con él el día en que murió y que volvió a dicha casa veinte años después, justo aquella que cultiva rosas para los santos y para la venta.

Hay también una oposición entre *recuerdo* y *olvido* en relación con esta experiencia de la muerte. Según las descripciones del niño, su casa fue desocupada hace veinte años, sus zapatos embarrados fueron olvidados hace desde ese tiempo por su familia y es la tristeza de la mañana lo que dispara su evocación de “[...] la colina donde la gente del pueblo abandona sus muertos” (*ibíd.*, p. 104). Es, pues, evidente que el olvido de sus familiares lo obliga al recuerdo insistente de sí mismo, a un circular llamamiento a su propio cuerpo y a su existencia a partir de la memoria. Así, este relato, como otros de García Márquez, activa la muerte como un espacio en el que se ejecuta el recuerdo, el movimiento y el juego, y en el que los personajes parecen ser más visibles para los vivos.

Por esta misma lógica “recuerdo=vida” el niño dirá: “[...] yo estaba cubierto de polvo y telaraña cuando ella abrió la puerta y en alguna parte de la habitación guardó silencio el grillo que había estado cantando durante veinte años” (*ibíd.*, p. 105). Resulta interesante que cese el canto –la compañía– del grillo y empiece la de la mujer; pero mucho más crucial es el hecho de que en el recuerdo y la sospecha de que el otro existe hay una nueva vida para este vale decir, un renacimiento, una renuncia a las telarañas y al polvo. Recordar al otro es darle la posibilidad de seguir habitando el mundo.

Acerca de la mujer, podemos decir que el narrador siempre la describe como un sujeto viejo, oscuro, silencioso y solitario. Y en esa dinámica entre él-lo invisible y ella-lo invisibilizado, se construye el carácter circular del relato. En un primer momento, el personaje afirmará: “[...] ella sólo se había llevado los olores del cuarto, y veinte años después los trajo de nuevo, los colocó en su lugar y reconstruyó el altarcillo; igual que antes” (*ibíd.*, p. 106), lo que indica que hay un deseo de restablecimiento del orden por parte de la mujer, desde sus rutinas; pero, también, desde sus ritos. En otra oportunidad,

el narrador llamara “transformación” al hecho de que él tenga “[...] que salir otra vez de la casa para avisarle a alguien que la mujer de las rosas, la que vive sola en la casa arruinada, está necesitando cuatro hombres que la conduzcan a la colina” (*ibíd.*). Es así como parece que el personaje aguardara el momento para llevar rosas para ambos. Sin embargo, la diferencia entre estos dos fragmentos es que en el primero vemos cómo, en la pugna por reestablecer el orden, la mujer gana cuando recrea el viejo altar –triumfo del pasado–; en el segundo, el niño ganará cuando deba anunciar la muerte de la mujer –triumfo del futuro–. De este modo, parece sugerirse una lucha entre los dos: “[...] desde hace tres o cuatro domingos estoy tratando de llegar hasta las rosas, pero ella ha permanecido vigilante frente al altar” (*ibíd.*, p. 104) en esta lucha hay una disputa, asimismo, entre el mundo material –tomar las rosas, habitar una silla– y el mundo sobrenatural –sentir una presencia cerca del altar–; y parece que la puede ganar el niño, a quien solo le resta esperar la muerte de la mujer-amiga. Esta competencia se agrava si vemos que el personaje fantasma no envejece, mientras la mujer evidencia en su cuerpo el paso del tiempo. De esto es tan consciente el personaje que, con el tiempo, ya no se ubica como el compañero de juegos de su amiga, sino como su nieto.

1.1.12. “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” (1951)

Esta historia, narrada en primera persona del plural, al igual que “Amargura para tres sonámbulos”, despliega la historia de Nabo, un hombre negro que trabaja cuidando caballos. Un día recibe un fuerte golpe de herradura en la cabeza por parte de uno de los animales. Esto lo deja delirante, hasta tal punto que los dueños de la casa deciden atarlo y dejarlo en la caballeriza durante quince años. El cuento finaliza con la irrupción de Nabo en la casa de sus patronos; se ha liberado de las sogas que lo mantenían inmóvil y va en busca de un peine que perdió en el accidente ya mencionado. Nabo tiene una conversación con un hombre que lo invita a unirse a un coro, que, por el título del cuento, inferimos, se trata de un ángel (o alguien que pertenece a un coro celestial) quien le pone como condición que cuando Nabo encuentre el peine, puede hacer parte de este grupo.

Cabe resaltar el juego temporal que propone el narrador: el primer tiempo es el presente, y en él Nabo empieza a escuchar y ver a este hombre que al principio es desconocido, pero, después, se identifica como un saxofonista negro que tocaba los sábados en la plaza y a quien Nabo iba a ver con fidelidad, hasta el día en que no volvió más. Este tiempo ocurre quince años después del accidente y termina con su ruidoso renacer; el segundo tiempo al que salta es a las épocas en que Nabo iba a la plaza los sábados, como descanso de su trabajo en la casa de familia. En estos espacios admiraba

al músico y lo escuchaba con atención. Tiempo después de que éste empezara a faltar a los espectáculos, Nabo también dejaría de asistir. A cambio de esto, se encargaría de dar cuerda a una ortofónica o gramófono que los patronos compraron para una “niña muda” que habita en la casa, como instrumento de distracción. Estas dos temporalidades, que se distancian quince años, se intercalan en la narración y arman, al final, el panorama de la historia del hombre negro y de su negociación vital con los ángeles.

Encontramos un elemento importante en el relato, la figura de Nabo, por cierto un topónimo (una acepción de Nabo es el tronco de las colas de las caballerías). En este personaje la categoría del *sueño* le permite al narrador jugar con los tiempos de lo narrado y reforzar una idea de locura o de carácter sobrenatural en su situación. Independientemente de si se trata de un delirio febril por el ataque del caballo o una verdadera visita de un miembro del coro angelical, los desmayos o constantes episodios de sueño y relajación se convierten en un umbral entre el mundo material y el onírico. Cuando el ángel le dice a este personaje: “[...] Te estamos esperando, Nabo. Tienes como dos años de estar durmiendo y no has querido levantarte” (*ibíd.*, p. 111). Así, el sueño se ubica, por una parte, como un elemento que distrae al lector y multiplica las sospechas sobre cuáles son realmente los momentos del relato y, por otra, también como una confusión para el mismo Nabo, quien ignora “[...] en qué hora estaba viviendo” (*ibíd.* p. 109) y que también piensa que su accidente es un evento reciente cuando ocurrió hace tres lustros. Así, pues, el carácter de ensoñación se convierte en el tono del cuento.

Otro aspecto sobre Nabo es su relación con una niña muda y mentalmente incapacitada (al igual que en “Amargura para tres sonámblos”. Esta niña es un personaje interesante, pues en la casa figura como un estorbo, una dificultad, ya que siempre “[...] estaba en otro mundo” (*ibíd.* p. 110). Los familiares sabían que “[...] la niña no podría caminar, no reconocería a nadie, no dejaría de ser la niña muerta y sola que oía la ortofónica, mirando la pared fríamente, hasta cuando la levantábamos del asiento y la conducíamos al cuarto” (*ibíd.*, p. 112); esto, simbólicamente, la iguala a los caballos que Nabo cuida, pues ambos necesitan cuidados y reciben las canciones de este trabajador. La música, entonces, se convierte en la articuladora de dos sujetos oprimidos, cada uno a su manera. El olfato parece ser el único sentido de Nabo después del golpe. Asimismo, la dejadez con que se encargan de la niña se puede comparar al desinterés con que tratan al hombre negro. En suma, este complejo personaje infantil – siniestro si se piensa que, en algún momento, parece niña pero tiene treinta años – arroja muchos caminos de interpretación, ya que puede asociarse a la infantilización de aquel que se considera “anormal”, la idea de pureza en la infancia o al ejercicio de deshumanizar al otro.

Un tercer elemento, ya esbozado en el anterior, es la *música*. Ante la imposibilidad que tienen los patronos de pensar en Nabo como un cantante, surge la opción de definirlo como un trabajador que canta mientras sirve. Y es que la música es su talento (lo que él sabe hacer es cantar), su fascinación (admira al saxofonista), y su forma de articularse a la realidad (canta a los caballos y a la niña muda) y al sueño (es buscado por los ángeles debido a su voz). La música como producto cultural se vuelve transversal al relato y a la vida de este hombre que, incluso amarrado y silenciado por un pañuelo, canta. Sin embargo, a pesar de esta centralidad de la música en el relato y de que el saxofonista le confiese que lo esperan en el coro, aún sería necesaria determinar la razón por la que Nabo no se acerca a la muerte y prefiere buscar su peine. Tal vez puede tener que ver con la necesidad de afirmar la vida en medio del delirio.

El último elemento de este personaje es la relación que el narrador establece entre su animalidad y su libertad. El narrador cuenta: “[...] lo habíamos encerrado como si fuera un caballo, como si la patada le hubiera comunicado la torpeza y se le hubiera incrustado en la frente toda la estupidez de los caballos” (*ibíd.*, p. 115), estableciéndose así una similitud entre la escasa libertad e inteligencia de los caballos y Nabo. A pesar de la fuerza de este fragmento –y del hecho de que después del golpe los amos se hayan limitado a amarrarlo y alimentarlo a diario–, la animalización de él no termina aquí. Cuando inicia la búsqueda de su peine y se va terminando el relato, Nabo es llamado a lo largo del relato por el narrador con adjetivos de cosificación y/o animalización (*v.gr.* bestia, caballo o toro); y su ímpetu calificado como fiero o de pujanza desencadenada o turbulenta, todo lo que permite ver cómo es cualificado como una potencia iracunda que derrumba la puerta que lo mantuvo preso durante quince años. Así que se subraya una animalización injustificada inicialmente que luego logra completa apología cuando este hombre efectivamente ataca las estructuras de la casa para buscar un objeto que le pertenece.

Por otra parte, existen una serie personajes indistintos que el narrador ubica y nombra como los de la casa, y dentro de los cuales él se incluye. Sobre ellos resulta interesante rastrear distintas expresiones que muestran esta indolencia general de quienes habitan la casa: que el negro cantara era un hecho que no le interesaba a nadie, o bien, la existencia disminuida de la niña “dejó de dolernos” (*ibíd.*, p. 105)⁶¹. Nadie volvió a decir nada cuando se oyeron los primeros crujidos”. Esto es interesante porque su desprecio evidente se convierte en dejadez e indiferencia hacia lo que ocurre en su

⁶¹ De hecho, también acumula frases hechas como, por ejemplo, “nadie se preocupó al principio”, “nadie se interesó por lo que él pudiera decir”, “nadie había vuelto a verlo desde el día en que lo encerramos”, “en la casa apenas teníamos interés en saberlo”.

casa y, curiosamente, ocurre por igual tanto para la fémína muda como para Nabo. Sin embargo, este sentimiento se complica cuando agregamos otro aspecto: aunque nadie se preocupe por los ellos, ellos ejercen su fuerza sobre los dominados. En el fragmento “[...] pero cuando despertó ya no estaba en la cama. Tenía los pies atados y las manos atadas a un horcón del cuarto. Amarrado, Nabo empezó a cantar” (*ibíd.*, p. 110), es posible colegir que el poco interés de estos por Nabo no evitó que, al verlo convertirse en un delirante, lo amarrasen y lo dejaran así, y por quince años.

1.1.13. “Un hombre viene bajo la lluvia” (1954)

El relato “Un hombre viene bajo la lluvia” cuenta la historia de Úrsula, una mujer que hace cinco años espera la llegada de un hombre que, en otras ocasiones, solo ha atravesado ligeramente el umbral de la verja de su casa. El tono del relato es misterioso e impreciso, y esto dispara la incertidumbre sobre la identidad del hombre y su relación con la vida de esta mujer. El foco del cuento es ella, su relación con la lluvia, su expectativa sobre la llegada del hombre y la oscuridad que la acompaña en esa noche.

El narrador extradiegético tarda en presentar a una segunda mujer que acompaña a la primera y que se encuentra en la mesa, mientras la protagonista está en su mecedora. Lo primero que se nos muestra es cómo Úrsula escucha la lluvia y conoce sus sonidos, aprende de ella e identifica los pasos de este hombre, la cercanía de un “visitante imaginario” (*ibíd.*, p. 119). Nos comenta que han pasado cinco años desde la resolución de esta mujer de no pensar ni esperar más a este hombre, pero luego nos sorprende con su arribo, no sólo a la verja sino a la puerta de la casa. La otra mujer va a la puerta, la abre y recibe al misterioso hombre quien, una vez adentro, se ubica en la mesa y cerca de una lámpara deja secando sus prendas húmedas. El relato finaliza con el cese de la luz y el silencio tenso entre las tres personas que están en la habitación. De suerte que la culminación de la historia escrita es el estímulo para que el lector confirme que este hombre era el esperado por Úrsula.

Es importante anotar que la lluvia está conectada por el recuerdo, porque funciona como reveladora, y por eso comunica y enseña. En un fragmento podemos ver que escuchar la lluvia la transporta a escuchar otros: “[...] por un momento no oyó nada más que voces distantes. El discurso remoto y feliz de Noel, sentado en un barril, dándole noticias de Dios a su papagayo. Oyó el crujido de la rueda en el patio, cuando papá Laurel abría el portón para que entrara el carro de los dos bueyes” (*ibíd.*, p. 120). La lista de familiares y sus recuerdos sigue, de ahí que sea posible decir que la voz de la lluvia hace que esta mujer sea la custodia de los recuerdos familiares, de su entero y dichoso pasado.

Un primer elemento, conectado con el protagonismo de la lluvia, es el anhelo del pasado. Vemos que estas mujeres están conectadas con la añoranza de otros tiempos. Nos queda claro que todos los hombres de la familia han muerto y que ella recordará lo ya vivido en esa casa como “[...] la época en que había hombres que entraban sudando a las alcobas” (*ibíd.*, p. 121). Esta aridez hacia el futuro, ya que no hay estirpe, también explica el hambre y la pobreza en que viven: habitan desde la espera y desde otros tiempos, no desde su presente y sus necesidades. Sobre este pasado es importante enlistar eso que anhela Úrsula. Tiene que ver con Noel enseñando catecismo a un papagayo; pero, también, con papá Laurel y su participación en una guerra civil, junto al coronel Aureliano Buendía. Los tiempos que extraña son épocas gloriosas de prestigio y lucha por la creación de un espacio propio, que se encuentre protegido de los abusos de un gobierno, meros salvajes.

El tercer aspecto es el hombre mismo. Sabemos muy poco de él porque hay una sobrevaloración de su presencia y no de su ser. Si el último hombre de la familia ha muerto, se vuelve una incógnita definir quién es él para ella. Sin embargo, tenemos pistas de que es un hombre conocido, o bien, si es desconocido –ella lo esperaba de estatura mayor– es anhelado. Es importante indicar que esta espera sin redención genera familiaridad en el sujeto, así no lo conozcamos: “[...] hubo mucho de sorprendente y maravillosa novedad, esa noche de tormenta en que el hombre que tantas veces había abierto la verja de hierro caminó por el sendero enladrillado, tosió en el umbral y llamó dos veces a la puerta” (*ibíd.* pp. 119-120). Él decidió entrar y eso lo ubicó como el elegido. Por eso Úrsula se dirá a sí misma “es él”, cuando lo vea le parecerá que su mirada familiar, sentirá un aire nuevo con su llegada, así como describirá su arribo como la llegada a “la casa extraviada”.

1.1.14. “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955)

Originalmente llamado “El invierno”, en este relato el lector se enfrenta a la percepción temporal de su protagonista, Isabel. El centro de la historia es la construcción subjetiva del tiempo por parte de un personaje femenino ante la violenta inminencia de la lluvia en un pueblo costero. Así, parte de la cronotopía aquí instaurada se relaciona con ella y en el efecto que, día tras día, tiene el agua en su hogar, en su ánimo y en sus familiares. De esta manera, hay una importancia compartida entre la lluvia e Isabel en esta historia.

Esta lluvia de invierno llega un domingo e impone un paso radical al calor –de un verano de siete meses, en donde se sentía “la hora sin transcurso” (*ibíd.*, p. 126) – al frío y al agua en donde, como veremos, el tiempo tampoco se puede percibir de una forma

precisa. Isabel cuenta que, al principio, “[...] el cielo fue una sustancia gelatinosa y gris que aleteó a una cuarta de nuestras cabezas” (*ibíd.*, p. 125) y explica que experimentó en el vientre una glutinosa impresión. Esto resulta interesante, porque es en el vientre en donde aloja a su hijo, y ese mismo espacio le permitió vaticinar la llegada de la lluvia. En todo el relato, volverá a nombrar, veladamente, el hecho de su preñez cuando afirmará que, con la amenaza de la lluvia incesante, se sentía fecunda por las tinieblas y la humedad.

Sobre la actancialidad, el discurso de la narradora Isabel, nos presenta a diversos personajes: a su padre, a su madrastra Ada, a su esposo Martín y a los guajiros, sirvientes de la casa. A Martín lo describe siempre como una voz que no ocupa espacio, que es desabrida o bien, como un sujeto que tiene una “expresión fría y pasmada” (*ibíd.*, p. 127). Y aunque llevan cinco meses de casados e Isabel está embarazada de su primer hijo, ella se relacionará con este personaje de una forma misteriosa, usualmente utilizará el pronombre indefinido alguien para reportar sus conversaciones o las palabras que Martín aporta a las escenas. También sobre los personajes, vale la pena resaltar una de las caracterizaciones que hace ella de los guajiros: “[...] en la expresión de los hombres, en la misma diligencia con que trabajaban se advertía la crueldad de la frustrada rebeldía, de la forzosa y humillante inferioridad bajo la lluvia” (*ibíd.*, p. 129).

Por otra parte, es importante indicar que hay una tensión entre la realidad objetiva que propone la lluvia y la subjetividad desplegada por parte de Isabel. También evidenciamos una lucha entre el hombre y la naturaleza, entre lo que él ha construido y lo que esta destruye a su paso. Finalmente, es necesario concebir también la lluvia desde un nivel simbólico, como un disturbio, protagonista ya no de la naturaleza sino de otro orden, que llega y progresivamente arrasa con lo establecido en lugar de revitalizarlo, y entre esa devastación se lleva, por ejemplo, a la figura del poder, al padre.

1.2. Los funerales de la Mamá Grande (1962)

Esta novela aparece por primera vez en Xalapa, Universidad Veracruzana, en 1962 (Ficción Número 34. Universidad Veracruzana). Este libro se terminó de imprimir en los talleres gráficos de La Nación, en el mes de abril de 1962. Se sacaron 2.000 ejemplares y en su composición se usaron tipos Baskerville. Su edición estuvo al cuidado de Sergio Galindo y Francisco Salmerón y viñeta de Guillermo Barclay.

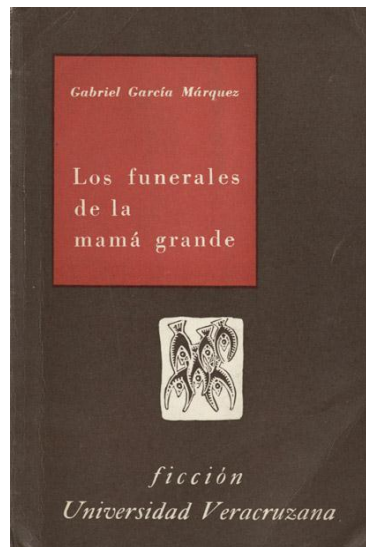


Imagen 4: Primera edición de “Los funerales de la mamá grande”. Fuente: <https://goo.gl/qYJr0K>

1.2.1. “La siesta del martes” (1962)

“La siesta del martes” presenta el viaje de una madre y una niña de doce años desde el vetusto tren en que se transportan hasta el pueblo donde ha muerto su hijo, Carlos Centeno Ayala. Un narrador extradiegético acompaña, primero a las dos mujeres en su recorrido en el herrumbroso vagón de tercera clase y, luego, en su llegada a un pueblo como los otros, en donde buscan en la casa cural las llaves del cementerio para llevar unas flores al sepulcro de su familiar difunto. El relato inicia a las once de la mañana de un martes de agosto y termina después de las dos de la tarde, cuando los dos personajes se abren paso entre la mirada de la gente que, saltando su rutina de siesta y descanso, ha salido a ver cómo la madre y la niña, ajenas a ese pueblo, acompañan la tumba de Centeno, un ladrón desconocido allí que había sido asesinado ocho días atrás de un balazo, cuando intentaba forzar su entrada a la casa de la viuda Rebeca, escena que reaparecerá evocada en *Cien años de soledad*:

Tan pronto como sacaron el cadáver, Rebeca cerró las puertas de su casa y se enterró en vida, cubierta con una gruesa costra de desdén que ninguna tentación terrenal consiguió romper. Salió a la calle en una ocasión, ya muy vieja, con unos zapatos color de plata antigua y un sombrero de flores minúsculas, por la época en que pasó por el pueblo el judío errante y provocó un calor tan intenso que los pájaros rompían las alambreras de las ventanas para morir en los dormitorios. La última vez que alguien la vio con vida fue cuando mató de un tiro certero a un ladrón que trató de forzar la puerta de su casa. Salvo Argénida, su criada y confidente, nadie volvió a tener contacto con ella desde entonces. En un tiempo se supo que escribía cartas al Obispo, a quien

consideraba como su primo hermano, pero nunca se dijo que hubiera recibido respuesta. El pueblo la olvidó (García Márquez, 2012b, p. 138-139)

Lo primero que hay que indicar, entonces, es que como espectadores no logramos ver la ejecución del objetivo de la madre protagonista. Eso implica, entonces, que debemos asistir a otro evento: el encuentro entre la historia del ladrón y la institucionalidad, el viaje de su familia a visitar la tumba –ya ubicada para siempre en aquel pueblo ajeno a ellas– de un hombre que anidaba por el “mal camino”. En otras palabras, creemos que el centro del relato no es el reencuentro entre familiares en el orbe del cementerio, sino ese primerísimo encuentro entre desconocidos, donde la mujer se torna un ser anónimo, pero rodeada de un aura de decencia ecuánime, ante la presencia de las comadres que vigilan desde las ventanas el paso, o más bien, el viacrucis, de la madre del ladrón.

El narrador se encarga de darle estos rasgos de inmutabilidad a la madre. Por ejemplo, cuando ella explica quién es Carlos Centeno afirma: “[...] –Es el ladrón que mataron aquí la semana pasada –dijo la mujer en el mismo tono–. Yo soy su madre” (*ibíd.*, p.139); en otro momento caracterizará a esta mujer con un dominio sosegado, una contención que no parece atravesar la vergüenza o la culpa, sino el dolor. Incluso esta mujer tiene claridad sobre las acciones de su único hijo varón y no las reprueba, son un infierno menor al lado de lo que él había atravesado. Para ella, Carlos era un hombre bueno a quien “[...] le decía que nunca robara nada que le hiciera falta a alguien para comer, y él me hacía caso. En cambio antes, cuando boxeaba, pasaba tres días en la cama postrado por los golpes” (*ibíd.*, pp. 140-141). Hay en la madre, entonces, una explicación de dignidad que opone el robo al boxeo y parece tomar partido por el primero: aunque ella sentía los zurriagazos que le daban a su hijo como deportista, parece menos dolorosa la muerte que esa otra vida de peligros y golpes; de manera que aquí el victimario del pueblo se convierte en víctima de la pobreza, un hombre caracterizado por andar descalzo, con pantalones ordinarios y por ser un boxeador de baja categoría.

El segundo aspecto importante es la figura materna misma. Según el narrador, la mujer parecía más vieja de lo que era, afirma que “ambas guardaban un luto riguroso y pobre”, que ella tenía una “cartera de charol desconchado” y “[...] la serenidad escrupulosa de la gente acostumbrada a la pobreza” (*ibíd.*, p. 136), sentencia ésta que abruma por su rigidez y apariencia de verdad; asimismo, vemos que su recomendación para la niña es no tomar agua ni llorar, y también que su carácter marmóreo se mantiene en toda la conversación con el sacerdote, así como también en su salida a la calle, colmada de curiosos.

El tercer aspecto es el pueblo, esto es, la construcción espacial en el cuento. La primera visión que nos presenta el narrador es cuando, a un lado del vagón, vemos los escenarios de trabajo de los obreros con el banano y del ocio de los patronos, “[...] residencias con sillas y mesitas blancas en las terrazas entre palmeras y rosales polvorientos” (*ibíd.*, p. 136), construidas en tierras sin sembrar. También, cuando las mujeres llegan al pueblo, encuentran así la disposición de los hogares: “[...] las casas, en su mayoría construidas sobre el modelo de la compañía bananera, tenían las puertas cerradas por dentro y las persianas bajas” (*ibíd.*, p. 137). Estas dos visiones de polvo, calor, silencio, soledad e incomunicación dan un tono particular a la travesía de la progenitora de Centeno y la niña.

Otro aspecto es la duda que queda en el ámbito cuasi-policial de los lectores y que Vargas Llosa hace notar con escrupulosidad: “[...] la viuda dispara *a la altura exacta de la cerradura* y Carlos Centeno aparece muerto *con la nariz despedazada*. Y si hubiera estado sólo espiando, y si por esa vez no hubiera sido ladrón sino mirón?” (1971, p. 352). La versión oficial, es la que lo instala como ladrón tras la historia de su muerte; pues, finalmente, la voz del pueblo, es la voz de Dios. De hecho, esa sea la versión con la que llega la madre a visitar su sepulcro, pero acomodada desde su cosmovisión: Carlos era un hombre muy bueno, un buen hijo. Se explicita así la tensión entre la voz legal, oficial, colectiva y la voz que fluye del pueblo, que termina siendo la oposición entre la vida del pobre y la vida del acomodado socio-económicamente.

Los símbolos indexicales presentes son ricos y dejan un aire de ambiente puramente ritual (Lagmanovich, 1995). Así el caso de las flores que son llevadas por la niña y custodiado por la madre mientras “[...] ambas guardaban un luto riguroso y pobre” (*ibíd.*, p. 135). Esas mismas flores son las que le quita la madre a la hija cuando comenzaron a moverse hacia la puerta, evidencia de que quien oficia el acto ritual es la madre del caído. Aparece así un ritual cuyo referente mítico, heroico si se quiere, es la madre misma quien, a costa incluso de la lapidación del pueblo rumbo al cementerio, con una imperturbabilidad francamente admirable visita la tumba de su hijo.

Finalmente es significativo señalar que la escena principal de este cuento es una imagen que tiene su correlato en un acto sumido en la realidad del propio García Márquez. El inicio de su novela autobiográfica es una evocación, y relata cómo a comienzos de los años 50 del siglo pasado el joven García Márquez custodió a su madre desde Barranquilla hasta Aracataca con el fin de vender la casa de los abuelos maternos, Tanquilina Iguarán y Nicolás Ricardo Márquez Mejía. Cuenta el escritor que después de desplazarse en lancha hasta el pueblo de Ciénaga, tomaron el tren que los atravesó por plantaciones de banano, “reino hermético de la zona bananera” y por “muchas aldeas polvorientas y ardientes” hasta su arribo al pueblo de Aracataca:

Mientras el tren permaneció allí tuve la sensación de que no estábamos solos por completo. Pero cuando arrancó, con una pitada instantánea y desgarradora, mi madre y yo nos quedamos desamparados bajo el sol infernal y toda la pesadumbre del pueblo se nos vino encima. [...] Atravesamos la estación abandonada cuyas baldosas empezaban a cuartearse por la presión de la hierba, y nos sumergimos en el marasmo de la siesta buscando siempre la protección de los almendros [...] Todo era idéntico a los recuerdos, pero más reducido y pobre, y arrasado por un ventarrón de fatalidad (García Márquez, 2012c, pp. 30-31).

Es de notar cómo esta descripción concierta con un segmento descriptivo del cuento: “El pueblo flotaba en el calor. La mujer y la niña descendieron del tren, atravesaron la estación abandonada cuyas baldosas empezaban a cuartearse por la presión de la hierba, y cruzaron la calle hasta la acera de sombra” (García Márquez, 2012, p. 137).

En *Vivir para contarla*, García Márquez aclara explícitamente que una vez con su madre en el pueblo cómo, tras voltear una esquina se vio a sí mismo y a su madre, tal como vio de niño a una madre y la hermana de un ladrón que una habitante de Aracataca, “[...] María Consuegra, había matado de un tiro, cuando trataba de forzar la puerta de su casa (García Márquez, 2012c, p. 32) y de la visita posterior que hicieron la madre del fallecido y su pequeña hermana para llevarle flores a la tumba, tras superar un largo viaje en tren; imagen que lo “[...] persiguió durante muchos años, como un sueño unánime que todo el pueblo vio pasar por las ventanas, hasta que conseguí exorcizarla en un cuento” (*ibíd*, p. 33).

De esta manera asistimos a la forma muy particular de construcción ficcional de García Márquez, donde sus aparentes invenciones imaginarias no son más que la puesta en escena estética de su realidad biográfica, centrada en simples imágenes visuales recuperadas de su memoria episódica⁶²:

[...] -¿Cuál es, en tu caso, el punto de partida de un libro? -Una imagen visual. En otros escritores, creo, un libro nace de una idea, de un concepto. Yo siempre parto de una imagen. *La siesta del martes*, que considero mi mejor cuento, surgió de la visión de una mujer y de una niña vestidas de negro y con un paraguas negro, caminando bajo un sol ardiente en un pueblo desierto. *La hojarasca* es un viejo que lleva a su nieto a un entierro. El punto de partida de *El coronel no tiene quien le escriba* es la imagen de un hombre esperando una lancha en el mercado de Barranquilla. La esperaba con una especie de silenciosa zozobra. Años después yo me

⁶² Vargas Llosa (1971) afirma contundentemente que la voluntad que tuvo García Márquez de crear un mundo autónomo proceden del mundo de su infancia; es decir, de Aracataca, que constituye la base experiencias decisivo para su vocación.

encontré en París esperando una carta, quizás un giro, con la misma angustia, y me identifiqué con el recuerdo de aquel hombre.

[...] Con el tiempo descubrí, no obstante, que uno no puede inventar o imaginar lo que le da la gana, porque corre el riesgo de decir mentiras, y las mentiras son más graves en la literatura que en la vida real. Dentro de la mayor arbitrariedad aparente, hay leyes. Uno puede quitarse la hoja de parra racionalista, a condición de no caer en el caos, en el irracionalismo total.

-En la fantasía. -Sí, en la fantasía.

-La detestas. ¿Por qué? -Porque creo que la imaginación no es sino un instrumento de elaboración de la realidad. Pero la fuente de creación al fin y al cabo es siempre la realidad (Apuleyo, 1982, p. 26, 31).

1.2.2. “Un día de estos” (1962)

El cuento “Un día de estos” presenta la visita de un alcalde al dentista del pueblo. Hay en él un tono jocoso que agrava la ironía de que la fuerza del poder acuda al pueblo para recuperar su semblante saludable y su tranquilidad. Un narrador, en tercera persona, nos muestra el pobre y derruido consultorio del “dentista sin título” (*ibíd.*, p. 143), Aurelio Escovar, desde las seis de la mañana de un lunes hasta la hora en que llega el alcalde, que además es militar.

El rito diario de ordenar instrumentos y pulir dentaduras es interrumpido por la llegada del dirigente del pueblo. El mensajero, su hijo de once años, reportará primero: “[...] dice el alcalde que si le sacas una muela”, ante cuya negativa comunicará: “[...] dice que si no le sacas la muela te pega un tiro” (*ibíd.*, p. 143-144). En ese momento, con la misma calma de taxónomo y administrador de instrumentos revisa en su gaveta la presencia de su revólver. Cuando se ha asegurado de ella, hace seguir al paciente. El alcalde se sienta y se avanza con el procedimiento de extraer una cordal inferior, sin anestesia.

La actitud del dentista en todo el relato es de tranquilidad, y eso refuerza el desdén con que atiende a la fuerza militar. En efecto, Escovar ejerce una profesión de forma empírica y, sin embargo, es totalmente requerido por esa misma fuerza que, en todos los demás momentos de la vida, lo gobierna, lo rige. Esto es lo que genera un segundo aspecto, centrado en la relación que se establece entre los dos personajes. En dos momentos es posible notar la inversión de los roles de autoridad y poder. En el primer momento, el narrador muestra que, ya con la boca abierta, el alcalde “[...] trató de sonreír. El dentista no le correspondió” (*ibíd.*, p. 144); en el segundo, se cuenta que el dentista “[...] hizo todo sin mirar al alcalde. Pero el alcalde no lo perdió de vista” (*ibíd.*, p. 145). La relación del dentista hacia el alcalde es de rechazo, parsimonia y severidad; mientras el alcalde, en tanto se encuentra en el espacio de poder del otro, intenta ser

vigilante y amable con él. Esta consulta puede ser uno de los pocos escenarios en donde hay un poder militar-ejecutivo derruido, indefenso y aniquilado por el dolor, mientras se vitaliza un poder civil que tiene el saber en sus manos y administra (como parte de su rito) “profesionalmente” dolor a ese otro.

Un último aspecto a resaltar es la respuesta del alcalde al salir del consultorio. Aunque el narrador se encarga de crear una atmósfera patética donde vemos a un militar con los ojos llenos de lágrimas, que mira a través de ellos la muela del juicio, que ahora está fuera de su cuerpo hay, al final, una reacomodación de las fuerzas del poder. Con un débil saludo militar el alcalde le dirá a Escovar que envíe la cuenta al municipio o a él, ya que son lo mismo. En el discurso, el militar reorganizó la lógica que prima en ese pueblo: el cuerpo militar ocupa, a su vez, el cuerpo oficial, y un mismo sujeto termina representando la administración y el orden, los mandatos para un pueblo y su organismo de defensa.

Cabe resaltar que este cuento brilla por su brevedad o economía y digno de ser relatado de manera oral, a tal punto, que se puede abreviar toda su función pragmática en el refrán popular “La cara del santo hace milagros”, para el inicio de la historia, y “los hombres no deben llorar”, para la fase terminante (Cárdenas, 2002). Además, sobresale la intención de que predominen las actitudes de los personajes sobre los hechos. En efecto, la postura ética del dentista le permite saber hasta dónde llega su odio ante la autoridad; de suerte que es esto lo que le permite cumplir su rol práctico, según su función social, pero cumple su deber con freno y maña (pule, ordena, opera la fresa, etc.), agudizando así el sufrimiento del alcalde, más allá de la duración del tiempo cronológico. Todo esto permite dejar en el lector la sensación insinuada de tensión, desconfianza, deseos de reparación y reto; parte de la atmósfera de un pueblo sumido en la violencia. Por eso resulta tan significativa, pero también tan estética el mensaje de Escovar al alcalde (aquí sin nombre), cuando, por venganza, le saca la muela sin anestesia y luego afirma: “Aquí nos paga veinte muertes, teniente” (*ibíd.*, p. 145).

Así, pues, es digno de notar, al menos, tres elementos indiciales de esta enunciación. Primero, cómo para el narrador el doliente es el alcalde, esto es, un sujeto inscrito en el orbe civil, pero para el dentista es un teniente, con lo cual lo inscribe en el ámbito militar, bélico. Segundo, cómo Escovar representa la voz de un colectivo, el pueblo, al usar el dativo “nos”, de la expresión “Aquí nos paga veinte muertes, teniente”, lo cual permite extender la culpa de lo que le sucede al pueblo al alcalde. Por último, la idea contrastiva de la figura de un militar que deja derramar lágrimas. De manera que este fuera del consultorio es uno, poderoso y temido, pero dentro de un espacio de cumplimiento del deber, es humillado o, al menos, cuestionado en relación con su poder.

1.2.3. “En este pueblo no hay ladrones” (1962)

Este relato presenta la historia del robo de dos bolas de billar blancas y una roja que hace el joven Dámaso en el pueblo. Él vive con Ana, una mujer mayor que él y que está embarazada de seis meses. El narrador nos presenta varios días relativos al robo y cierra con la captura de Dámaso cuando intentaba devolver el botín, otrora birlado. En esta historia es posible encontrar diversos aspectos que permitirían un análisis del cuento desde la mirada del saber popular o de la inteligencia de la calle. Estos elementos son el rol de la mujer, la visión de futuro desde los niños, el ejercicio discursivo de Dámaso por aliviar su culpa, el problema de la otredad desde la historia del hombre de color y la torpeza que Ana y Roque asignan a Dámaso.

En primer lugar, encontramos el rol de la mujer. Ana es la benefactora del hogar, ella lo administra, le da dinero a Dámaso y mantiene su rutina de dormir, fumar y salir por la noche, muchas veces, sin ella. También vemos que Ana oscila entre el rencor y la necesidad de cercanía y ha enfrentado la violencia de su marido, de hecho, con la reproducción de la vida en pareja. Conectado a esta imagen de mujer, vemos el segundo aspecto, el de los niños, que en este relato son invisibles: los movimientos del vientre de Ana no producen nada en su esposo, así como tampoco la existencia del bebé de su amiga impide que lo dejen en una caja reposando en el suelo. Esta poca atención a la infancia –incluso Dámaso fuma sin cesar en su cama, junto a Ana, o bien, su amiga ignora quién es el padre del niño– puede plantearse como una pregunta por el futuro, como un rechazo del porvenir, porque obliga a los adultos a proyectarse, a volverse seres concretos, sobre todo a Dámaso, quien reduce su adultez a la tenencia de su bigote.

En tercer lugar, resaltamos el ejercicio discursivo de Dámaso por aliviar su culpa. Esto implica la recolección de los momentos en los cuales su noción de realidad cede a la sospecha de que alguien más ha cometido el robo, puesto que “[...] en este pueblo no hay ladrones” (*ibíd.*, p.152). El primer momento se da cuando la vecina Teresa cuenta que han robado incluso la mesa de billar; según el narrador ella “[...] hablaba con tanta convicción que Dámaso no pudo creer que no fuera cierto” (*ibíd.*, p.150). En un segundo momento, cuando Ana comenta la hipótesis de que el ladrón fue una persona que no habitaba en el pueblo, se afirmará que “[...] Dámaso pensó en el forastero que no había visto nunca y por un instante sospechó de él con una convicción sincera” (*ibíd.*, p.153). En otras ocasiones, cuando la relación es de oposición entre él y el sospechoso capturado, Dámaso afirmará que nadie lo obligó a ser ladrón, pues siente que no hay opción de redención para los dos y la prefiere para él mismo. Estas palabras dejan ver que el sujeto necesita producirse una verdad propia que le permita seguir viviendo.

Unido a estos últimos fragmentos está el cuarto aspecto, a saber: la historia del hombre de color. Este “negro monumental” (*ibíd.*, p. 154) fue reducido por las fuerzas oficiales sin otra prueba más que su condición racial. Vemos que contra él se ejecuta la violencia física legalizada por la policía, pero también el silencio y la indiferencia del pueblo se convierten en otro tipo de violencia contra él. Claramente sale a flote la idea del racismo y el negro termina siendo el chivo expiatorio y, por tanto, la calma al patético pueblo. Es así como el lector se despidió de su negroide cuerpo, puesto sobre una lancha bajo ese tortuoso sol y no vuelve a ser de él. Esta injusticia reivindica la idea que hace un momento se expuso: la lógica del pueblo, sobre todo de Dámaso, es que en un mismo espacio no pueden estar los dos. Esta relación completa con la otredad se puede conectar con esa negativa de los habitantes del pueblo a pensar que allí pueda haber un ladrón. Sin reparar en la falacia argumentativa de que no porque todos se conozcan con todos, deja de existir entre esa totalidad alguien que robe, disparan su repudio y venganza hacia afuera, hacia lo que identifican distinto y desarticulado de esa comunidad: lo forastero, lo negro.

El último aspecto también es muy interesante y es que, para Ana y Roque –dos institucionalidades distintas: lo familiar y lo civil–, el mayor crimen de Dámaso parece ser su “torpeza” y no el robo mismo. En distintas ocasiones Ana dirá burro o bruto: “[...] eres un burro –murmuró Ana–. Lo que Dios te dio en ojos te lo quitó en sesos” (*ibíd.*, p. 170). Por su parte, Roque cerrará el cuento con esta aseveración: “[...] –Había doscientos pesos [...] Y ahora te los van a sacar del pellejo, no tanto por ratero como por bruto” (*ibíd.*, p.174).

Esto quiere decir que hay mayor reprobación social en carecer de malicia que en ejecutar un acto ilegal e irrespetuoso de la propiedad ajena. Su falta no es robar, sino haberlo hecho de una forma tan lamentable. Dada esta redundancia que ya hemos indicado, es posible pensar que el robo sea juzgado no como un acto inmoral, sino como una sucesión de hechos ejecutados con poca astucia. Así, el centro no está en la acción ilegal sino en la escasez de tino para realizarla “como debe ser”. Tino que, por ejemplo, sí tuvo Don Roque al convertir sus veinticinco centavos en doscientos pesos. El aivato de Don Roque aprovecha la circunstancia del arrepentimiento de Dámaso para sacar provecho de la situación; de suerte que, al final, Dámaso fue por lana y salió trasquilado.

1.2.4. “La prodigiosa tarde de Baltazar” (1962)

En el cuento “La prodigiosa tarde de Baltazar” vemos que la construcción de una bella jaula por parte del carpintero Baltazar, de treinta años, representa un desafío a una

de las autoridades del pueblo. En un caluroso día de abril asistimos al final de la creación de una jaula tan hermosa que “[...] bastará con colgarla entre los árboles para que cante sola” (*ibíd.*, p. 76) según dirá uno de los codiciadores de este proyecto terminado. Este armazón fue hecho para un niño de doce años, Chepe Montiel, hijo de uno de los comerciantes más poderosos del pueblo. Sin embargo, el problema es que su padre, José Montiel, no sabía de este contrato y cuando llega a su casa pide al carpintero que se lleve su jaula pues él no la pidió. Dejando de lado esta orden, Baltazar regala la jaula al niño, desautorizando al padre; hecho esto, celebrará toda la noche este triunfo y nombrará este día como el sueño más dichoso de su vida.

El primer elemento del cuento es la jaula. Ésta es motivo de atención y elogio de todo el pueblo y por ello resulta digna de análisis. Podría decirse que estamos frente a un producto simbólico, un ejercicio humano de diseño, planeación y significación – por eso el médico Octavio Giraldo también añadirá que es “[...] una aventura de la imaginación” (*ibíd.*, p. 177) –. Parece, incluso erigirse, como un *locus amoenus* (lugar ameno), en contraposición con el *locus horribilis* (lugar aburrido, áspero) que pueda ser el propio pueblo a manos de gamonales y comerciantes soberbios, como es el caso del mismo Montiel.

El segundo elemento es la presencia femenina, especialmente de Úrsula. Hay valores para ella que difieren del hombre que la acompaña. Esta oposición en los valores ubica a la mujer como la administradora y la garante del principio de realidad y a Baltazar como el soñador, el constructor, también, de un mundo desde el deseo. Este mundo se exacerbará al final del relato cuando se construya con el discurso una victoria mítica para el pueblo-público.

El tercer aspecto, importante también, es la forma en que funciona el mundo de José Montiel. Vemos que su esposa evitó el paso de los curiosos para que las personas no transformaran su esmerada sala en una gallera. Él mismo vive entre desconfianzas como su esposa entre supersticiones. También vemos que lo que más le pide al carpintero es que no le discuta, pues le resulta, literalmente, enfermizo. Sin embargo, esta solicitud fue en vano porque el gesto del regalo desató la ira en el paciente vedado para ella. El regalo, entonces, es un quiebre de ese mundo de Montiel en donde su palabra es la última y en donde primó, por primera vez, donar que vender.

El cuarto y último aspecto es la construcción del mito de Baltazar. Después de ganar una batalla, su espíritu constructor termina de ensamblar el panorama ideal: sí cobró por su jaula, un valor que pocos han logrado obtener de Montiel, era un buen bebedor, un hombre de fiesta y los convidaría a todos, dada su reciente fortuna. Nada de eso es verdad, pero él ha alcanzado una victoria, ha sido dueño, por un momento, de un

territorio ajeno y lejano, el de los ricos. Por esto afirmará sobre ellos que “[...] todos están enfermos y se van a morir. Cómo estarán de jodidos que ya ni siquiera pueden coger rabia” (*ibíd.*, p. 179). Lo que nos permite concluir que su decisión de regalarle la jaula al niño alimenta la piedad y la lástima que siente por los ricos y sus vidas complicadas y restringidas.

Finalmente, el tono bíblico de fondo sobresale sin fuerza. El personaje adquiere el nombre del mago Baltazar, quien lleva mirra al niño Jesús y las cualidades de Jesús mismo (tiene 30 años, barba y es carpintero y es acompañado de una multitud en algún momento del a historia). Efectivamente, el Baltazar garcíamaquiano y Jesús comparten valores como la bondad, el desinterés y el gran talento con las manos. Pero, y a partir de aquí, también seda una oposición social: Baltazar, sujeto humilde, es el otro polo de Montiel, un villano explotador. Lo sugestivo de esto es que el primero, al hacer feliz al niño con su ofrenda, proclama el comienzo de un dominio del poder político y económico capitalizado por la clase trabajadora. Claramente, en la figura de Jesús, también hay un deseo de reivindicación de los menesterosos.

1.2.5. “La viuda de Montiel” (1962)

Este cuento muestra el decaimiento de esta mujer tras la muerte de su esposo, un poderoso conservador odiado por el pueblo debido a sus abusos y su nefasta participación en el asesinato y destierro de miembros de la oposición y que resume el narrador como una “matanza política” (*ibíd.*, p. 186). El cuento inicia con el entierro de este comerciante y termina con una ensoñación que le avisa a la viuda la certeza de su propia muerte.

Gracias al narrador, en tercera persona, conocemos a José Montiel, un comerciante católico y padre de tres hijos que se encuentran en Europa (Alemania y Francia). José, o don Chepe, cultivó su fortuna de una forma rápida y se convirtió en un informante para neutralizar la oposición. Su alianza con las fuerzas oficiales y el conservadurismo le permitió escalar un nivel económico alto en un poco más de un lustro, y, aunque “[...] su negocio no era la muerte de los pobres sino la expulsión de los ricos” (*ibíd.*, p. 187), generó a sus paso “[...] seis años de asesinatos y tropelías” (*ibíd.*, p. 186).

Este hombre murió, de forma natural, un miércoles a las dos de la tarde. Esto es importante porque todo el pueblo creía que moriría acribillado por sus víctimas; incluso, la población dudaba de que este deceso fuera real. Sentimientos de odio y venganza eran lo que evocaba su muerte para casi todos, no para su viuda. El narrador usará una fórmula como “a todos menos a su viuda” para plantear esta ambivalencia entre el rechazo del pueblo y el aprecio de su esposa a este hombre que siempre andaba con una

fusta en su mano. Como consecuencia de la muerte de Montiel, la viuda debe hacerse cargo de su casa, pero es incapaz de ello. Sólo tiene la ayuda de un administrador de color llamado Carmichael, que pide ayuda a los hijos de la pareja y recibe como respuesta el temor de que los asesinen. El pueblo ataca los bienes de Montiel y ya no consume sus productos, lo que deja en una bancarrota a la mujer. Ella pide a sus hijos que se queden donde están y ellos aceptan esa voluntad, pues piensan que en Alemania y París sí está la “civilización”; en casa, mientras tanto, su madre se prepara para la muerte. En un final tan supersticioso y místico como la misma viuda, ella ve a la Mamá Grande, “[...] en el patio con una sábana blanca y un peine en el regazo, destripando piojos con los pulgares” (*ibíd.*, p. 189), anunciándole que morirá cuando empiece a sentir cansancio en el brazo con que reza el rosario.

El personaje central, la viuda de Montiel, tiene varias características que sirven para comprender el relato y que serán los aspectos que atenderemos. La primera de ellas es el rol de esta mujer. Notamos que a sus veinte años, la viuda de Montiel tuvo que casarse con José, tener sus hijos y habitar su hacienda. También, según el narrador, ella está “amancillada por la superstición en total desconexión con el mundo exterior. Esto se agrava con la muerte de su esposo: ahora es una mujer de 62 años, repudiada por el pueblo, incapaz de hacerse cargo de la administración de la casa (incluso, no sabe la clave de la caja fuerte de su esposo) e imposibilitada para sentir algo distinto a la compasión cuando ve las matanzas por causas políticas. Esta imposibilidad de ver lo otro proviene del aislamiento en que siempre vivió, pues, por ejemplo, su marido le decía “[...] -Vete para tu cocina y no me friegues tanto” (*ibíd.*, p. 87), cuando ella intentaba juzgar algunas de sus acciones.

De ahí que también su sensación de naufragio la vaya conduciendo poco a poco a la muerte: es muy grande la responsabilidad y son muy pocas las herramientas con las que cuenta para lograrlo; tal como lo presenta el narrador, “[...] ella se sentía perdida, navegando sin rumbo en la desordenada y fabulosa hacienda de José Montiel” (*ibíd.*), se comía las uñas, se mordía sus dedos hasta sangrar y lloraba la incomprensión frente a la herencia que le había dejado su cónyuge. Así, la sensación reinante era el desespero y la angustia, razones por las cuales esta viuda no sólo enfrentó la muerte de su esposo sino que, con ella, tuvo que evidenciar su propia degeneración. Ella, entonces, quien vivió siempre una realidad paralela, no comprendió la creación del mundo y no logró asociar los ataques que el pueblo hacía a los bienes de su difunto marido con el maltrato y el abuso de poder que él ejecutó durante tanto tiempo. Desde una perspectiva enunciativa modal, podríamos decir que ella carece del saber y del poder y se refugia en el tener; en su hacienda, enorme y estéril, para morir en paz, alienada como siempre lo había estado.

También cabe resaltar que su soledad se reafirma con la negativa de sus hijos de acompañarla, así como con su resentimiento hacia un pueblo que le parece ingrato.

Finalmente, la construcción de este personaje nos permite establecer varios paralelos. Entre ellos, el llanto de la viuda con la lluvia incesante que cae en el pueblo, la muerte fuera de la casa por asuntos políticos y la progresiva degeneración de la mujer dentro de ella, y, por último, las consecuencias de una violencia ejecutada sistemáticamente por Montiel dentro y fuera de su hogar: dos modalidades de la muerte en un mismo territorio. Es así como el luto se convierte en una condición específica de esta mujer. Este perfil femenino doloroso es el que permite a la viuda estar mortificada por la obsesión de la muerte a tal punto que sustrae de su casa todos los ornamentos, manda forrar los muebles y pone lazos fúnebres en los retratos de su esposo Montiel, mientras concebía a toda hora pensamientos oscuros, generando una especie de semiosis del sufrimiento en la que se inscribe a la mujer.

Por cierto, García Márquez se refirió a la condición de viudez, tan común en el grupo femenino del siglo XIX, para resaltar que estas, al menos, tenían la posibilidad de superar el sometimiento masculino: “si alguna ventaja tienen las viudas, es que ya no les queda nadie que las mande” (Jiménez, 1995, p. 39).

1.2.6. “Un día después del sábado” (1962)

“Un día después del sábado”, relato que obtuvo el primer premio en el concurso de cuentos convocado por la Asociación de Escritores y Artistas, presenta la historia de tres personajes congregados bajo un mismo fenómeno: un calor insoportable y una extraña lluvia de pájaros muertos que caen en el pueblo y rompen las alambreras. Estos tres sujetos son la viuda Rebeca, el viejo párroco del pueblo y un joven que perdió su tren y tuvo que quedarse allí una noche. Lo central en este relato es la llegada del día domingo de ese mes de agosto, y con él, un sermón apocalíptico por parte del sacerdote. Una forma factible de ver cómo fluctúan las tres voces es esta:

Fases temporales del relato	Rebeca	Antonio Isabel	Joven
Sábado matutino	Encuentra sus alambreras destruidas. Busca la autoridad para resolver este problema. Volcada hacia los demás descubre que ha	Al descubrir el tercer pájaro ya sabe lo que esto significa pero aún no lo quiere compartir. Una vez encuentra esta tercera ave,	Entra al <i>Hotel Macondo</i> . Pierde el tren y decide quedarse en el pueblo toda la semana. Conoce la

	pasado en todo el pueblo.	“se asomó un poco a la vida”. Realiza su trayecto usual a la estación del ferrocarril.	nueva de la caída de los pájaros. Duerme a pesar del calor. Descubre que ha dejado en el vagón los papeles de la jubilación de su madre.
Sábado vespertino	El sacerdote quiere auxiliar a un pájaro que calló a sus pies frente a la casa de la viuda Rebeca. Ella, con desdén, atiende la solicitud pero el pájaro muere. A partir de esta muerte, Antonio Isabel “sabía confusamente que algo estaba ocurriendo en el mundo, pero se sentía embotado, bruto, indigno del instante”. Nombra al Judío Errante.		Va a la iglesia para conocer a un hombre de cien años y calmar su angustia de haber perdido los papeles de la gestión.
Domingo, en la mañana	Decide escribir a su primo obispo para que envíe un padre más joven. Escucha por Argénida, su criada, que el cura afirma haber visto al Judío Errante y afirma: “-Es verdad- (...) Ahora me explico por qué se están muriendo los pájaros”.	El padre ve al joven desde su púlpito, allí “sintió que su alma desbordaba gratitud y se dispuso a pronunciar para él el gran sermón de su vida”. El sacerdote temblaba en su sermón. El pueblo, temeroso, acude por fin al templo. Él siente por primera vez la soberbia. Pide limosna para “desterrar al Judío Errante” y le indica al monaguillo: “-Después coges la plata y se la llevas al muchacho que estaba solo al principio y le dices que ahí le manda el padre para que se compre un sombrero nuevo”.	

Tabla 5: Comportamiento discursivo de las voces en el cuento “Un día después del sábado”. Fuente: elaboración propia.

Vemos que los hechos están contruidos de tal forma que es el templo el lugar final en que se reúnan estas tres vidas mientras la presencia colectiva es inesperada, pues Rebeca hace mucho tiempo dejó de asistir a la misa liderada por Antonio Isabel y el joven solo está en el pueblo por error. Esta casualidad fortalece la idea de una revelación o visión supersticiosa, así como la lluvia de las aves. Y es con este tono místico del Apocalipsis que el cuento mismo hará un contrapunto final con lo mundano y pragmático que pueda ser que el padre recoja limosna para dar un nuevo sombrero al joven forastero.

Creemos que en este cuento hay tres asuntos importantes. El primero es el juego con los recuerdos. Esta dinámica es crucial para construir una atmósfera de tiempo detenido. Quien mejor representa esto es el cura, pues parece incluso sufrir accesos de memoria, llegan a su mente escenas o ideas que hace más de treinta años no pensaba. Dos de las más significativas tienen que ver, por una parte, con la guerra civil de 1885 entre liberales y conservadores, que él recuerda, y, por otra parte, la remembranza del tren lleno de banano, en contraposición con el vehículo ahora vacío después de la Masacre

de las bananeras, ocurrida en diciembre de 1928. Un aspecto que refuerza esta idea de que son los recuerdos los que constituyen la mediación entre personajes es que el paso del tiempo no está registrado, el presente no parece percibirse, a causa del calor, por ejemplo.

El segundo asunto es el tratamiento místico-mítico de la caída de los pájaros en el pueblo. Lo único que vuelve a congrega a los feligreses que antes descreían del anciano religioso es la mención –y comprobación, por parte de Rebeca– de que el mito antisemítico del Judío Errante realmente se ha manifestado en su pueblo. Esa presencia afirmaría que se acerca el Juicio Final y ese temor convoca al pueblo. En otro sentido, por parte del narrador no tenemos una versión que permita creer que el cura realmente ha sido testigo de esa aparición, lo que nos ayudaría a afirmar que en su sermón está haciendo un acto *performativo* para el forastero, ha construido una ficción que, colateralmente, reunificó a los fieles.

Y el último, derivado del anterior, es la intertextualidad evidente entre este cuento, y nuevamente, *Cien años de soledad* a propósito de la relación entre Rebeca y el Judío Errante. La leyenda del judío errante, asentada en el siglo XIII, se refiere a un viejo condenado a viajar eternamente por el mundo, sin esperanzas de descansar en paz, mientras ocurre la parusía; hecho que, de forma mística, se toca, por lo menos, con cuatro confusiones enigmáticas contenidas en la secreta historia de Rebeca:

- El hecho de que, “según le habían contado”, su bisabuelo se había “ido a rodar por el mundo entero” (García Márquez, 2012, p. 210)
- El encierro en su casa de “interminables corredores” (*ibíd.*), que pinta un escenario donde parece auto-sancionada por haber hecho algo malo, arrastrando consigo una condena por pecadora, y “destinada a morir en el pueblo” como sucede con el propio Judío Errante, un caluroso agosto y que, de alguna manera, comparte la cualidad actancial asociada con la maldad (lo bestial, lo infernal).
- El conocimiento que Rebeca tiene desde su “remota infancia” vivida en Manaure sobre el Judío Errante (2012, p. 198), y que asocia ella misma con la muerte de los pájaros en Macondo.

Cuestión que se desestima cuando esta parte específica de la historia reaparece en “Cien años de soledad”, donde el pueblo atrapa e incinera al Judío Errante y se da cuenta que, “contrario a la descripción del párroco, sus partes humanas eran más de ángel valetudinario que de hombre” (García Márquez, 2012, p. 341), por lo que,

finalmente, “nunca se estableció si en realidad fue por él que se murieron los pájaros” (*ibíd.* p. 342).

- La verdad de la que se dio cuenta el padre mientras relata su encuentro con el judío errante (2012b), y que se puede leer como si Rebeca, al entrar a la iglesia, encarnara el advenimiento del mismísimo Cristo crucificado: “Vio que había gente en la iglesia y que por la nave central avanzaba la señora Rebeca, patética, espectacular, con los brazos abiertos, y el rostro amargo y frío vuelto hacia las alturas” (García Márquez, 2012b, p. 212).

Rebeca, parece, así, ser la representación del Cordero de Dios, pues mientras camina hacia él por la nave central de la iglesia, algo que reprime el Padre pensar que asistía un Milagro, este afirma “Detente. Nunca ha sido buen día sacrificar un cordero” (*ibíd.*).

1.2.7. “Rosas artificiales” (1962)

“Rosas artificiales” es un cuento que expone un ambiente plenamente femenino. Los personajes son Mina⁶³, su abuela ciega, su madre y Trinidad, que le ayuda a Mina en su taller de rosas artificiales. También es claro que hay un contexto de tensión que se va construyendo entre la anciana ciega y su nieta, Mina. Aparentemente la historia es sencilla: se trata de los sinsabores de una niña que quiere ir a misa y no puede porque, a última hora, se le atraviesa una dificultad frívola. Pero, como en otros relatos, el foco es tan intenso que no se puede resolver el enigma aparentemente central: Mina bota al excusado unas cartas y luego le contará a Trinidad que alguien se ha ido, su abuela quiere averiguar qué ha pasado pero recibe discrepancia por parte de la joven. Así las cosas, el lector nunca se entera de quién es aquel alguien que afectó el ánimo de Mina, y la atención se redirige a los diálogos entre las dos mujeres.

Como parte de la cronotopía, podemos describir que las tres mujeres (abuela, madre y nieta) se encuentran en una casa humilde al amanecer del primer viernes de un mes. Tan solo están despiertas la mujer mayor y la joven, quien desea ir a misa, pero no puede hacerlo con un vestido sin mangas. Su abuela ignora que era el primer viernes y el día anterior ha lavado unas mangas postizas que, dado el escaso sol, no se han secado. Mina se molesta por ello, viste las prendas húmedas, toma su mantilla y su libro de oraciones y sale de casa. Quince minutos después vuelve y culpa a su abuela de su intento frustrado de comulgar, mientras llora, según ella, “de rabia” (*ibíd.*, p. 216), entra

⁶³ Todo parece indicar que es una referencia autobiográfica, pues se sabe que la abuela de García Márquez, la señora Tranquilina, Mina, Iguarán tenía cataratas en los ojos, lo cual, de hecho, no le impedía supervisar la cocina y estar al frente de la panadería doméstica.

a su habitación, abre un baúl personal, toma unas cartas y va al baño por segunda vez en la mañana, allí arroja estos papeles en el retrete y, a las siete, va a la sala, su taller artesanal de rosas. Después de su trabajo con Trinidad, su abuela hará varias preguntas sobre el estado de ánimo de Mina. El cuento termina con una discusión entre ellas, y la reiteración irónica, por parte de la abuela, de su senilidad y locura.

Resulta importante revisar la ceguera de la abuela. Su incapacidad para ver aguza sus otros sentidos y tiene completamente claros los movimientos de su nieta esa mañana. De ahí que pueda reclamarle su extraño comportamiento. En otro sentido, su ceguera también es motivo de insulto por parte de Mina: cuando se acerca el cierre del cuento, ella ofende a su abuela diciéndole “[...] anda a verlo con tus propios ojos” (*ibíd.*, p. 219), en el momento en que la anciana le pide que le permita revisar su baúl. Curiosamente, esta mujer incapaz de ver conoce más de su nieta que la propia madre de Mina, personaje intermitente y borroso.

Sobre la abuela podemos decir también que lo que ella asume como intuiciones o sospechas lo presenta a su hija y a su nieta como alucinaciones. Hace una mención irónica de su curiosidad y la llama “locura” para descalificar su propia apreciación de la realidad. Sin embargo, la forma en que ella opera es la lucidez. Por ejemplo, tras la partida de Trinidad, la abuela dirá: “[...] -Mina –dijo la ciega–. Si quieres ser feliz, no te confíes con extraños. Mina la miró sin hablar” (*ibíd.*, p. 217). Esto sugiere que es un error que, al no haber podido asistir a la misa, Mina ubique como confesora a una mujer como Trinidad. En cuanto a la madre, también es importante indicar que hace una aparición tenue en el relato: sólo figura dos veces, y en ambas busca explicaciones que las situaciones que ocurren sin ella.

A modo de cierre se puede indicar que el personaje más importante del relato es la misma anciana. Ella nos permite acceder a una forma de entender esa realidad particular del secreto de Mina, al tiempo que esta despunta el rol femenino de la escritora, quien lo hace de una manera apasionada hasta la aurora.

1.2.8. “Los funerales de la Mamá Grande” (1962)

Este relato, que cierra el segundo el libro de cuentos de García Márquez, presenta la historia de María del Rosario Castañeda y Montero, una joven que desde sus veintidós años, y gracias al poder de su familia, fue la “[...] soberana absoluta del reino de Macondo” (*ibíd.*, p. 221), hasta su muerte, en un septiembre soleado. El cuento se centra en esta inadvertida muerte y en las implicaciones que tuvo a diversos niveles de la vida nacional, de ahí que se puedan encontrar tres núcleos temáticos importantes: el tono de

la narración, las características de la Mamá Grande y de su poderío y, finalmente, los espacios y sujetos que activa su muerte.

Es indispensable iniciar con el tono de la narración, ya que este ubica el relato a un nivel, al mismo tiempo, oral e irónico. Lo primero se logra desde el inicio cuando el narrador afirma, por ejemplo, que es tiempo de “[...] empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional” que fue la Mamá Grande, y nombra a la audiencia “incrédulos del mundo entero” (*ibíd.*). Este ejercicio narrativo se perfila como un esfuerzo oral por exponer a las multitudes un relato mítico que puede parecer inverosímil, pero que está revestido de verdad. Y cuando estamos frente a una leyenda o un mito, no tenemos más que esperar encontrar las relaciones entre los símbolos de la historia, entre las metáforas que se plantean. No sólo se parodia el lenguaje místico y arcaico, sino que se complementa con otro lenguaje, el del grito del animador de feria, asociado con los discursos de la plaza pública, donde transmite mensajes el artista vagabundo, el predicador de plaza, el culebrero o mercader de ilusiones a través de estimulantes extraordinarios o, incluso, el comerciante de amuletos o de bebidas para acallar la sed.

Parte de este juego narrativo se completa con el tono irónico que utiliza al querer parodiar el discurso político convencional. Sus descripciones sobre los efectos y la conmoción que causa la muerte de esta matronaza, desnaturalizan el desarrollo de los hechos. En otras palabras, su actitud hacia la historia parece resaltar su absurdidad y locura. Un ejemplo de ello es que, después de los ritos fúnebres, “[...] han recuperado la serenidad y vuelto a tomar posesión de sus estados el presidente de la República y sus ministros y todos aquellos que representaron al poder público y a las potencias sobrenaturales” (*ibíd.*, p. 221). Al hacer de un evento local un evento nacional (político y celestial), se convierten en nuevas todas las relaciones entre sujetos, y así es posible observarlas al mismo tiempo desde la verosimilitud de una leyenda y desde la burla de ver, por ejemplo, al Papa sudando bajo el calor de Macondo. Pero en “Los funerales de la Mamá Grande” el discurrir se asocia e incide no sólo con el discurso político, sino con los actos de los propios políticos y con la labor de la prensa:

Los habitantes de la capital remota y sombría vieron esa tarde el retrato de una mujer de veinte años en la primera página de las ediciones extraordinarias, y pensaron que era una nueva reina de belleza [...] y el presidente de la república, sorprendido por la noticia cuando se dirigía al acto de graduación de los nuevos cadetes, sugirió al ministro de guerra, en una nota escrita de su puño y letra en el revés del telegrama, que concluyera su discurso con un minuto de silencio en homenaje a la Mamá Grande... (*ibíd.*, pp. 229-230).

El último esfuerzo irónico del narrador es el cierre del cuento y, por tanto, de la palabra como memoria, y esto acontece cuando él afirma que, para terminar de recobrar el equilibrio que la Mamá Grande les había quitado a todos y todo,

(...) sólo faltaba entonces que alguien recostara un taburete en la puerta para contar esta historia, lección y escarmiento de las generaciones futuras, y que ninguno de los incrédulos del mundo se quedara sin conocer la noticia de la Mamá Grande, que mañana miércoles vendrán los barrenderos y barrerán la basura de sus funerales, por todos los siglos de los siglos (*ibíd.*, p. 237).

Así vemos que cierra el relato planteando, como voceador privilegiado, una oposición entre el recuerdo –su acto de narrar el magno evento para darlo a conocer a los incrédulos– y el olvido –la transitoriedad misma de la muerte que será barrida para siempre–, entre su narración mítica y el trabajo de los historiadores que puedan llegar. Un último apunte sobre la narración es que también se cierra sobre sí misma cuando repite elementos tanto en el inicio como en el final, estos son: la lista de sujetos del pueblo que acudieron al funeral, el llamado al oyente incrédulo y la mención del equilibrio recobrado (“mañana miércoles vendrán los barrenderos y barrerán la basura de sus funerales”). El relato finaliza como empieza, con la presencia del narrador y la evocación de una armonía perdida.

El segundo aspecto importante es el personaje central, la Mamá Grande. Como ya se indicó, su mandato sobre el pueblo de Macondo llevaba 92 años cuando la sorprendió la muerte, y fue sorpresa pues ni ella ni los habitantes del lugar pensaron en algún momento que existiese la finitud en su vida. Por eso podemos dividir sus características entre la vida y la muerte, ya que esta última es la que rearmonizaría el equilibrio nacional, perdido en todo su mandato. El primer momento que examinaremos será, entonces, la vida: la Mamá Grande es una mujer que organizaba el pueblo, decidía los matrimonios, daba limosnas a la festiva plebe en sus propios cumpleaños, era abanicada por autoridades del lugar y no necesitaba arrodillarse en la misa. Esta suma de características es valiosa, dado que la Mamá Grande es un gran poder que, por fin, muere, y que gobernó la fertilidad de la tierra desde su propia esterilidad. La construcción de lo femenino en este personaje se encuentra, por tanto, en otro ámbito.

Otro aspecto importante en este mismo sentido es acerca de la tierra, la tenencia de bienes. Vemos, por caso, que su casa es considerada por el narrador una “hacienda desmedida”, o que cuando está presentando su última voluntad dicta sus propiedades, “fuente suprema y única de su grandeza y autoridad”, es decir, sus encomiendas de la

Colonia, cinco municipios por los que cobraba arriendo y dinero escondido proveniente de la Independencia, entre otras. Entre su “patrimonio invisible” (*ibíd.*, p. 222) aquella “justificación moral del poderío de la familia”, la Mamá Grande se confiere la riqueza del subsuelo, y una enorme enumeración de objetos y bienes, atribuye a ella y a su familia el país entero en clave abstracta, como afirma el narrador mismo. Así, por caso, los recursos naturales y la geografía nacional, los elementos patrios, las instancias del Estado, la milicia, la ejemplaridad, la cultura y el ocio, Bogotá (“Atenas sudamericana”) y la moral cristiana, entre otros elementos que no alcanzó a pronunciar.

Este manejo del universo también le implicó relaciones de temor y enemistad. Por parte del pueblo, por ejemplo, podemos ver que en las celebraciones públicas de sus cumpleaños “[...] se vendían estampas y escapularios con la imagen de la Mamá Grande” (*ibíd.*, p. 228), lo que refuerza su carácter mítico y la dependencia que sentía el pueblo, bien alimentado en estas fiestas, hacia su gobierno. De otra parte, el deseo de esta matrona era finiquitar personalmente a una tropa de masones federalistas de lo que se puede inferir que para ella, la existencia de masones afectaba el normal desarrollo de un gobierno católico y centralista que defendiera la tenencia y administración de la tierra.

Ahora bien, sobre su familia es posible identificar varios factores. En un primer momento, su poder obedece a dos siglos de predominio familiar, su presencia política es tradicional y su existencia como matrona representa tal fuerza mítica, que los habitantes la pensaban inmortal y dueña de la tierra, de eventos naturales como la lluvia, del paso del tiempo y de sus vidas. También, sobre su abolengo, se reseña que en su casa se celebraban “lutos superpuestos”, o bien, “duelos sucesivos de la familia”, es decir, la presencia de la muerte es continua.

Otro aspecto, ligado al anterior es sobre su parentela o herederos universales, de los cuales solo se presenta al mayor, Nicanor, y a la menor, Magdalena, representando dos fuerzas que han estado muy presentes en la historia de Macondo y del reinado de la Mamá Grande: la fuerza de las armas (“botas con espuelas y un revólver calibre 38, cañón largo”, y que ejerce el poder pues ella ya no tiene fuerzas, y la de Dios (Magdalena “renunció a las glorias y vanidades del mundo en el noviciado de la prefectura apostólica”). Es así como la descendencia de la Mamá Grande existe en dos frentes; en el primero ha encontrado en el incesto la forma legítima de mantener controlado y concentrado su poder; en el segundo, ha fundado, ejerciendo el derecho de

pernada⁶⁴, una prole bastarda que no tiene reconocimientos legales y que trabaja para ella.

En el segundo momento, el de la muerte, podemos ver que su deceso, causado por una dolencia indeterminada, fue un evento tan importante que en él participaron sus familiares, las autoridades terrenales (padre Antonio Isabel, Papa y presidente de la República, “los representantes de la banca, el comercio y la industria”, médico laureado en Montpellier y las reinas nacionales) y el pueblo (bananeros, prostitutas, hechiceros, lavanderas, camaroneros, etc.). Sin embargo, esta movilización no es lo más crucial, hay algo particular en esta muerte y es su prolongación: agoniza durante mucho tiempo y en su lecho de muerte alcanza a registrar legalmente sus bienes materiales y morales. Aún más, su funeral se aplaza mientras el presidente encuentra una razón legal para asistir a él, se celebra su muerte por catorce días enteros, etc.

Finalmente, en su lecho la Mamá Grande afirma que sus sobrinas son “salteadoras” cuando intentan abrir sus puños para masajear sus manos, mientras arregla el devenir de sus negocios y del pueblo con Nicanor. También reconoce que está muriendo y este saber, sumado a la prolongación que ya habíamos mencionado, empieza a marcar nexos y efectos que se explicarán a continuación, en el último aspecto.

Así, y para terminar, el tercer aspecto lo constituye la red de instituciones que toca la muerte de la Mamá Grande. Esto resulta importante porque ejerce un poder decisivo sobre el pasado y el presente del país. Vemos, por ejemplo, que los regentes de la nación respetan a aquella mujer que dirigió por años un distrito ardoroso, aunque hubiese sido desconocida antes de estos últimos eventos. También encontramos que la ciudad colapsa por lo ocurrido en el pueblo, que los enemigos de siempre se unen para honrar aquel cadáver célebre, o bien, que el presidente enaltece esta muerte y busca una forma de asistir a su funeral, incluso si esto implica declarar turbado el orden público o prolongar la putrefacción del cadáver, momificándolo.

Afirmamos que toca el pasado y el presente porque sus acciones como gamonal determinaron, por ejemplo, los ganadores de elecciones gracias a cédulas de menores de edad y de muertos y la ubicación de puestos públicos, y el presente porque, como se indicó, parece que la Ley (jurídica, ejecutiva y religiosa) se encuentra al servicio de la matrona, tanto que su propia muerte se prolonga para que reciba los honores debidos, y

⁶⁴ Este tema resulta interesante si al derecho de pernada, o posibilidad de los señores feudales de acceder a las mujeres de sus vasallos, se suman expresiones como “reino”, “pago del derecho de habitar en sus tierras”, “diezmo” y “visión medieval” de haber visto a la joven María del Rosario en plena asunción de su imperio, tras la muerte de su padre: el caciquismo o gamonalismo de la Mamá Grande es la réplica del ejercicio feudal, en donde la ley del poder se acompaña con la ley divina.

se re-elaboran documentos legales desde los cuales el presidente pueda asistir al evento mortuario. Por este doble impacto de la historia y del porvenir, el narrador afirmará que el orden social había sido trillado por la muerte. En este punto resulta interesante analizar la propuesta sintética que nos entrega el mismo narrador: ella era la autoridad del poder tradicional sobre la autoridad temporal, lo que plantea que, en primer lugar, su muerte no parece restituir un orden sino prolongar el de la misma familia gobernando el mismo pueblo; en segundo lugar, que hay un fuerte cuestionamiento al carácter transitorio de una autoridad política, económica y eclesial que, o bien, depende tan fuertemente del poder y del dinero de las familias acaudaladas, o bien, hace parte de esas mismas familias, en tercer y último lugar, que el pueblo nunca ha tenido injerencia, ni transitoria ni definitiva, en su propio devenir.

Sobre este último elemento, el pueblo, el narrador nos entrega, a su vez, una percepción radical al final, y es que ningún habitante parece estar consciente de su situación, ni antes ni después de estos circenses funerales. Así lo presentará, y esto (así como “nadie vio” y “nadie advirtió”) implicará que la plebe ignore las dinámicas de poder que ocurren en el centro de la nación, y que además suspira aliviada al intuir un “cambio” drástico en su futuro.

El relato presenta, así, los nodos que se activaron a partir de la muerte de un poder absoluto y femenino que desde sus hatos infértiles manejaba la justicia, la verdad, el orden, la paz y el saber, que dejó expuestos al lector las tramas institucionales y las razones por las que, en todo el país, se decretó duelo por una titán caída en el campo de batalla.

1.3 Las primeras tres novelas

Cuando salió publicada la primera novela de García Márquez, *La hojarasca*, en 1955, el escritor costero tenía 27 años de edad. Ya había vivido en Aracataca, Sucre, Barranquilla, Zipaquirá, Bogotá, Cartagena de Indias y La Guajira; lo cual le permitió conocer el mundo real, la Colombia tropical y multicultural: árabes, judíos, italianos, alemanes, franceses, sirio-libaneses, chinos, venezolanos y españoles. Una nación, por cierto, desdoblada por el mismo escritor en su realidad cruda y estorbosa.

Se acaba, entonces, la inautenticidad, el artificio solemnemente kafkiano y aparece un ambiente propicio para la escritura de su primera novela: Barranquilla, “la puerta de oro de Colombia”, y asistimos aquí al preludio de un esfuerzo que, sobre todo, manifiesta un cambio de lo supra-real lo real supuesto, que se plasma en el conjunto de cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande*, como también las siguientes novelas que apuntan a lo más visible de esa realidad localizada y recorrida: la violencia. En una

entrevista ofrecida en 1968 a Alfonso Monsalve, García Márquez afirma contundentemente:

El coronel no tiene quien le escriba, *Los funerales de la Mamá Grande* y *Mala hora* son en verdad un solo libro. Un mismo tema, unos mismos personajes, un mismo ambiente que se repiten y se mezclan, como pedazos que tomo aquí y coloco allá. Durante ese tiempo estaba experimentando, trataba de salir de la retórica latinoamericana. Disecar el lenguaje cada vez más, hacerlo más económico. Hasta que me encontré contra la pared. Los tres libros pertenecen al realismo tradicional. *La mala hora* es el que refleja más directamente la realidad. Sin embargo ha sido calificada como mi peor novela (García Márquez, 1968, p. 3, en Cobo Borda, 1992, p. 152).

Con esta aclaración nos adentraremos en el mundo de las novelas del autor, donde asistiremos a la vida real de los pueblos costeros, con su materia dinámica y sus contradicciones y sus moradores, permitiendo con esto, humanizar el trópico y pintarlo de sus matices: guerras civiles, foráneos simbióticos, dictadores, caciques, diferencias políticas, la visión hispano-católica de nuestra cultura con sus fatalismos, sus fanatismos, sus progresos y sus retrocesos y los pagos de los abusos con la soledad.

1.3.1. *La hojarasca* (1955)

Esta primera novela fue escrita en 1950, cuando García Márquez tenía 22 años de edad, y luego fue publicada en la ciudad de Bogotá por Ediciones S.L.B. Se terminó de imprimir el 28 de mayo de 1955 en la editorial Sipa, en edición certificada de 4.000 ejemplares. En la contraportada afirma: \$5 M.C. (5 pesos colombianos, moneda corriente), con una dedicatoria autógrafa del autor y con portada de la artista Cecilia Porras⁶⁵. Fue dedicada “Para Germán Vargas”.

⁶⁵ Cecilia Porras (1920-1971) fue una pintora cartagenera, alumna de Alejandro Obregón y Enrique Grau entre 1948 y 1949 en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Fue la única mujer “que tuvo el privilegio de asistir a las reuniones de La Cueva [...] Si a Porras se la recuerda en Barranquilla hoy es por ser «una de las valientes», en palabras de Lina Robles, como alguien que retaba las normas sociales y morales de la ciudad. Algunos de sus amigos recuerdan, por ejemplo, que a finales de los 60, Porras se apareció en el Banquete de Millón disfrazada de condesa europea. No le dieron, por supuesto, pan y caldo, sino manjares más dignos, con lo que ella dejaba claro que la caridad de los ricos hacía distinciones de clase y, por supuesto, de nacionalidad. El suyo fue un gesto burlesco –como varios con los que rompería el estricto protocolo masculino de La Cueva–, y uno que críticos lo relacionaría, años después, con precoces prácticas *performáticas* (Revista Semana, 2009/11/14).



Imagen 5: Primera edición de *La hojarasca*. Fuente: <https://goo.gl/Pxkqk8>

Como se puede constatar, es una publicación modesta y llegó a las librerías después del esfuerzo que García Márquez y sus amigos forjaron por salvar los manuscritos, en manos del pequeño editor que la había recibido, pues este había desaparecido cuando estuvieron listos los ejemplares impresos, obligando a así al autor a pagar esa edición. Posteriormente, el mismo García Márquez y sus amigos llevaron los ejemplares a librerías como, por ejemplo, La Gran Colombia (Martínez, 24 de junio de 2014).

Si se parte cuidadosamente del prólogo de *La hojarasca*, fechado en el circuito interno del relato en “Macondo, 1909”⁶⁶, es notoria la abundancia de piezas adverbiales temporales, lo cual sugiere que está construido esencialmente en una lógica temporal (pasado-presente-futuro), presentando de paso el fenómeno como un evento imprevisto (“de pronto”, “en menos de un año”, “precipitadamente”). Pero también resulta evidente el uso de repeticiones lexicales aprovechadas en el texto con un valor retórico, pues el hecho de que la palabra “desperdicio(s)” se repita más de cinco veces en un texto de apenas cinco párrafos y un poco más de cuatrocientas cincuenta palabras, al lado del concepto “hojarasca”, que aparece siete veces, generan una atmósfera de desconsuelo en el destino del pueblo que la padece (Macondo)⁶⁷.

⁶⁶ En 1908 llegó el ferrocarril a Aracataca con la expectativa de un trazado final hasta el río Magdalena. Esto ocurrió 23 años después de su fundación.

⁶⁷ Según el DRAE (2016), Macondo, con marca diatópica de colombianismo, es un árbol corpulento de la familia de las Bombacáceas, semejante a la ceiba, que alcanza de 30 a 40 m de altura. En otros lados del mundo, el árbol, propio del trópico americano, es conocido como *el arenoso*, puesto que al morir, se convierte en polvo.

Por otra parte, es importante resaltar la proximidad semántica del concepto “desperdicio” con el significante “rastroyo”⁶⁸, el cual se entiende, al tiempo, como residuo y como terreno abandonado y cubierto de maleza donde cualquier extraño puede instalarse, aprovechando que no se le da nueva función. Así las cosas, estas alertas gramaticales y lexicales pueden resultar provechosas para ir preparando un análisis más dinámico de la historia que se desarrolla en esta corta novela.

El concepto “hojarasca” aparece muchas veces, pero creemos ver que cada vez que aparece inaugura diferentes dimensiones semántico-pragmáticas, con lo cual no es posible hablar, con propiedad, de sinonimia. Las significaciones que toma en cada momento de su marcación referencian, primero, un fenómeno natural (“tormenta”, “ventisquero”, “tempestad”, “avalancha”), pero también a un fenómeno socio histórico, esbozado en las primeras líneas del texto: la compañía bananera norteamericana se instaló tras las guerras civiles de 1885 y 1899. Como se puede inferir fácilmente, la hojarasca, entendida como el conjunto de los “desperdicios” de estas guerras, es causa de la instauración de la compañía bananera *United Fruit Company* (UFCO), la cual se cualifica como implacable, se inserta en todo, trae la muerte y convierte un pueblo en el lugar de las víctimas. Asimismo, este concepto bifronte; por un lado referencia a un fenómeno degradante y agitado (“hojarasca revuelta”, “alborotada”⁶⁹, “impetuosa”, “implacable”); y, por otro, un fenómeno violento, destructivo (“rastroyos”, “recóndita muerte”, “escombros de numerosas catástrofes”, “desperdicios de otros pueblos”, “impetuosa fuerza”, “avalancha”). Así las cosas, el campo semántico que aborda el texto fija el orbe de lo calamitoso y fatal, oscilando entre lo natural y lo social.

Por otra parte, el concepto de “pueblo” (Macondo), que aparece desde la primera línea (“centro del pueblo”), se repite más adelante con el retórico sinónimo “un callejón con un río en un extremo y un corral para los muertos en el otro”. En *Vivir para contarla*, el autor cuenta el origen de esta palabra así:

El tren hizo una parada en una estación sin pueblo, y poco después pasó frente a la única finca bananera del camino, que tenía el nombre escrito en el portal: Macondo. Esta palabra me había llamado la atención desde los primeros viajes con mi abuelo, pero sólo de adulto descubrí que me gustaba su resonancia poética. Nunca se lo escuché a nadie ni me pregunté siquiera que significaba (...) Lo había usado ya en tres libros, como nombre de un pueblo imaginario, cuando

⁶⁸ Sus acepciones reconocidas son: 1 m. Residuo de las cañas de la mies que queda en la tierra después de segar. 2. m. El campo después de segada la mies y antes de recibir nueva labor, 3 m. C. *Rica y Ven.* Terreno pequeño de cultivo abandonado y cubierto de maleza, 4 m. pl. residuos que quedan de algo.

⁶⁹ En su novela autobiográfica, García Márquez (2002), se refiere a la hojarasca como marabunta.

me enteré en una enciclopedia casual, que es un árbol del trópico parecido a la ceiba, que no produce flores ni frutos, y cuya madera esponjosa sirve para hacer canoas y esculpir trastos de cocina. Más tarde, descubrí en la Enciclopedia Británica que en Tanganyika existe la etnia errante de los macondos y pensé que aquel podía ser el origen de la palabra. Pero nunca lo averigüé ni conocí el árbol, pues muchas veces pregunté por él en la zona bananera y nadie supo decírmelo. Tal vez no existió nunca (García Márquez, 2002, p. 28).

Finalmente aparece vislumbrado como un lugar fragmentado en villas o sub-poblados. Sólo cuando aparece el tren, tradicionalmente símbolo de progreso, se entiende que tal pueblo adquiere unidad. A propósito de esto último, debe observarse que al final del primer párrafo García Márquez describe la desorganización social, la cual desemboca en un nuevo orden encajado en las características de la vida moderna (individualización *vs.* vida aldeana; pueblo diferente y complicado *vs.* vida simple), mientras que los siguientes párrafos explican cuáles son los residuos tanto humanos como materiales que ha dejado ese nuevo orden.

Al final del cuarto párrafo aparece por primera vez el uso de la primera persona. Antes García Márquez usa el pretérito en tercera persona. El “nosotros” es el pueblo desplazado, que origina una resistencia al cambio frente a esos “recién llegados”, estableciéndose una polarización cultural sobre el alma colectiva de Macondo entre habitantes nativos y “la hojarasca”, representación de los bananeros foráneos. Si vemos esto con más detalle tenemos lo siguiente:

- En el primer párrafo el pueblo sufre una sucesión continua de guerras civiles, causa de su debilitamiento socio-económico, por lo cual se facilita la inmersión de la Compañía extranjera (UFCO) con todos los cambios sociales, económicos, militares e ideológicos que ello conllevó, lo cual está metaforizado con un fenómeno implacable, turbio e impetuoso (la hojarasca) que deja una cuantía de desperdicios (en el doble sentido de residuos y despilfarros –de personas y objetos–). Este giro en el destino del pueblo, permite que se transforme en uno más complejo, a la mejor imagen de una colcha de retazos (“hecho con los desperdicios de otros pueblos”). Se presenta, así, la descripción de un aspecto de la nueva situación social: la presencia inusitada del otro, efecto del entrecruzamiento de militares y políticos en guerras civiles, además de la presencia de “sujetos exteriores” en el destino colectivo de tal pueblo y la configuración de su identidad psicosocial.
- El segundo párrafo describe los restos de la guerra civil y lo revela como una carga de despilfarros.

- El tercer párrafo se ocupa de describir la nueva situación del pueblo, que se convirtió en un extraño en su propia tierra. Por lo tanto, esta información actúa como una elaboración de la información dada arriba.
- El cuarto párrafo presenta la gran consecuencia de todo ese cambio agenciado: “los primeros éramos los últimos, nosotros éramos los forasteros”. Esta es una clara pintura del fenómeno del *desplazamiento* por efecto de la guerra y por la combinación de los peregrinos con los ajenos. Así, pues, la hojarasca destrona, convierte en ajeno al local y al local en exótico, ahora preso de una fuerza exterior a él.
- Al comienzo del párrafo final se muestra un intento de recuperar un sentido a la historia de tal fenómeno: “Sabíamos que la hojarasca había de venir alguna vez”, no obstante, el ensayo dura muy poco: “pero no contábamos con su ímpetu”. En seguida se evidencia un reconocimiento de la pérdida del poder, pues se presencia un repliegue que se convierte en una actitud de defensa insulsa (esotérica): poner el plato detrás de la puerta, como quien no quiere recibir visitas o no está dispuesto a atenderlas por mucho tiempo. Es una actitud de aceptación fatalista, y una esperanza de legitimidad que, eventualmente, pueda ofrecer el adversario. El símbolo de la modernización por excelencia y posibilidad de empalme con la modernidad ha sido el tren.

Al dar cuenta de la construcción de las imágenes que sugiere la condensada historia presente en el prólogo, se hace más evidente la visibilización de componentes cronotópicos y actanciales. Aquí la solidaridad del texto, especialmente del primer párrafo, nos permite ubicar un pueblo cualquiera que tras padecer un fenómeno desastroso, deja en ese lugar restos humanos y materiales provenientes de diferentes lugares, los cuales terminan por cambiar el orden socio histórico y económico de tal pueblo. De manera que el conjunto de efectos que recaen sobre un pueblo tras la llegada de la compañía bananera estratifica tres dimensiones temporales: un tiempo anterior a los acontecimientos narrados, el momento de la hojarasca, y un nuevo orden socio-histórico. Ese tiempo anterior está gobernado por una ideología administrada por la clase social privilegiada, sistema de creencias conservador con ideales coloniales; el tiempo de “la hojarasca” es efecto de la guerra civil, aprovechada por los foráneos y, finalmente, la apertura a un nuevo orden, la modernización y su supuesta modernidad, presentado como una paradoja: nace y se degrada, germina y se fermenta. En otros términos, se trataría del trasegar histórico que marca la entrada de Macondo a la modernidad. Esto está armónicamente simbolizado en el título mismo que, referido a un

fenómeno atmosférico y analizado como metáfora social designa una época precisa de la historia de Macondo donde, gracias a las guerras civiles, llega la compañía bananera, la hojarasca, carga de desperdicios (materiales y humanos) al pueblo y produce cambios sociales y económicos en el pueblo, lo cual genera unidad y solidez pasajeras.

En adelante, la obra encausa la historia de un entierro a través del esquema de monólogos en torno a un cadáver enigmático: tres personajes reflexionan frente al cadáver de un médico extranjero suicida. Sus tres personajes, abuelo coronel, hija y nietecito, delinean tres puntos de vista diferentes para reconstruir, retrospectivamente, la historia del médico foráneo que llegó al pueblo de Macondo veinticinco años atrás. Así, estas voces o perspectivas narrativas, que son la materialización de la actancialidad fundamental de la obra, implican, en primer lugar, que nunca nos llega la voz del doctor sino de sus intérpretes, de sus *médiums*, y al tiempo que nos “hacemos una idea” de quién es este oscuro personaje, logramos una idea completa de quién es aquel que lo está narrando. Y esto también implica que no hay una verdad unívoca, rala y objetiva sino que “la realidad” es una amalgama compleja, y siempre incompleta, de versiones, matices y carices brindados por el lenguaje, entendido como práctica social.

En segundo lugar, la existencia de las voces implica la construcción de lo diverso. Y es que ocurren dos situaciones en la narración: a partir de estos tres discursos se construye un pueblo derruido, aniquilado, asechado por su propio pasado y conservado en su mismo remordimiento, gracias a dichos narradores, también se pueden perfilar historias particulares, en donde prima la subjetividad sobre la idea de comunidad, a saber: la amistad entre el doctor y el coronel, la relación de matrimonio entre Isabel y Martín (ya aparecidos en el cuento “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”), padre del Niño y, por último, la amistad apasionada de este infante y su amigo Abraham. Esto quiere decir que, a través de la polifonía, asistimos a la construcción de un mundo social particular y de múltiples submundos íntimos, que esperamos establecer en esta fase de reconstrucción sintáctica del relato.

En tercer y último lugar, es factible indicar que la posibilidad de atender a distintas construcciones de “lo real” también implica la coexistencia de tiempos y espacios en un mismo acto de enunciación. Los tres narradores se encuentran en la misma habitación, durante los mismos treinta minutos del miércoles 12 de septiembre de un año bisiesto. Sin embargo, su voz nos permite desplazarnos hacia el pasado lejano –en el caso del coronel o de Isabel– o hacia el pasado más reciente –en el caso de las evocaciones que hace el niño de su amigo Abraham–, de suerte que podemos ir al río con el Niño o a un entierro en el pasado con Isabel.

En otras palabras, esta aglutinación de narradores es como la presentación de un ilimitado pasado. Es limitado el presente no sólo porque los personajes deben permanecer en esta habitación como custodios de un cuerpo que es odioso para el resto de Macondo, sino porque en ese tiempo se articulan como una sola entidad: perciben la luz y el viento, escuchan el mismo tren, observan a los mismos hombres usando clavos para sellar el ataúd del doctor, ven al alcalde, sienten la misma incomodidad, entre otros aspectos. Aunque interactúen de distintas formas con esos elementos presentes en el ambiente, el hecho de que esta exterioridad esté unificada en las tres percepciones le da una clave realista a la vergonzante escena, pero, por otra parte, el pasado es ilimitado, pues los personajes llevan su recuerdo a otros tiempos y a otros espacios: algunos, como Isabel, para alivianar el peso de encontrarse en ese funeral; otros, como el coronel, para justificar y entender su propia presencia en ese lugar y, finalmente, otros, como el Niño, parte de su forma intermitente e inquieta de estar en el mundo.

Ahora bien, continuando con el énfasis en las voces de la novela, es posible reconstruir la estructura del relato desde sus narradores, arriesgando el contenido de cada intervención. Así, en el epígrafe, la voz del autor, reaviva el momento de Antígona en el que el cadáver de Polinice debe quedar insepulto, y aquel que desobedezca este deseo de Creonte será castigado por el pueblo. En la introducción, un habitante del pueblo permite conocer cómo la llegada de la compañía bananera, perseguida por la hojarasca y donde los nativos se vuelven forasteros (*cfr.* García Márquez, 1983, p. 37).

- El niño reconoce la llegada del tren y de cómo un cuerpo deviene en despojos, con la consecuente comparación entre el abuelo “vivo” con el doctor “muerto”; Isabel reflexiona sobre la relación de “inexplicable simpatía” (*ibíd.*, p.47) entre el coronel y el doctor y de cómo el pueblo desea venganza; finalmente, el coronel salta al pasado, a 1903, y evoca la carta de Aureliano Buendía.
- Isabel salta al pasado para traer la imagen de Meme y su relación con el doctor y la de su propia madre, mientras el coronel reconstruye del suicidio del doctor con la soga de su hamaca, como pretexto para convencer al alcalde de la necesidad de enterrar al hombre.
- El coronel salta al pasado y recuerda su llegada a Macondo y la del extranjero a su casa.
- El niño narra las travesías rurales y piensa en sus amigos (Abraham, Gilberto y Tobías), mientras que el coronel salta de nuevo al pasado y rememora la permanencia del doctor en su casa por ocho años, y la gloriosa cena que su

segunda esposa Ada preparó, confundiendo al doctor con un importante representante de la milicia.

- Isabel asiente que la siesta del pueblo está alterada gracias al resentimiento que siente hacia el doctor; mientras el niño, visualiza el fantasma de su abuela gracias al olor a jazmín.
- El coronel e Isabel saltan al pasado; el primero para rememorar el trabajo del forastero como médico y la llegada de las compañías bananeras y del ferrocarril; ella para evocar cómo conoció a su esposo Martín y los detalles de su matrimonio; asociando de paso la forma isomórfica entre la pérdida de trabajo del doctor y la clausura de su cuarto. Aparece por primera vez el concepto “Hojarasca”.
- El coronel e Isabel saltan al pasado; él para recordar al doctor como un sujeto casi sociable; ella para seguir reconstruyendo el preparativo de su boda.
- El coronel salta al pasado y evoca la charla con el Médico sobre la existencia de Dios, sobre el cura (el cachorro) y sobre la necesidad del matrimonio. Es la segunda vez que figura la palabra hojarasca.
- El coronel regresa al pasado y evoca la llegada de Martín y el embarazo de Meme.
- El coronel y el niño vuelven al pasado. El primero lo hace para visibilizar el episodio del pasquín sobre el médico y Meme; el segundo, para recordar cómo él y su amigo Abraham visita a Lucrecia, una mujer con retraso mental a quien pueden ver desnudarse. Isabel menciona al cachorro como la autoridad que permitirá que el pueblo acompañe el sepelio del médico forastero.
- Isabel retorna al pasado recuerda el accidente de su padre, la forma en que el doctor se encargó de su salud, en su estado febril ve al duque de Marlborough; el coronel reflexiona sobre el declive de Macondo mientras clava el ataúd con permiso del alcalde. Finalmente, el niño ve los movimientos del pueblo mientras se prepara el sepelio y percibe el olor a muerto.

En suma, la novela entraña una serie de complejidades que enriquecen el análisis gracias a su polifonía. De ahí que haya diversos niveles en los aspectos que se pueden analizar de ella. Los que importarán acá serán cinco:

- las implicaciones del manejo del tiempo y del espacio del circuito interno de la novela,
- el desarrollo de la idea de muerte, ya esbozado palmariamente en el prólogo,
- las distintas alteridades que son recordadas por los narradores y, con ella otros actantes ya creados por el autor,
- el perfeccionamiento de la noción de pueblo y sus características,
- el avance del concepto de hojarasca que ya aparece esbozado desde el título y el prólogo.

El primer aspecto, el tiempo, el espacio están asociadas con las voces le dan tres canales distintos al juego con el tiempo, y que el lector termina construyéndose una historia del doctor con las donaciones discursivas que hacen los personajes que cuentan. Gracias al recuerdo del coronel, por caso, podemos saber qué hacía veinticinco años un extranjero había llegado a su casa con una “carta de recomendación, fechada en Panamá y dirigida a mí por el intendente general del Litoral Atlántico a fines de la guerra grande, el coronel Aureliano Buendía” (García Márquez, 1983, p. 61). Este parco hombre empieza a vivir en la casa del coronel y a desestabilizar, poco a poco, el hogar de su anfitrión. Es así como su segunda esposa, Adelaida, se siente incómoda con su presencia y con sus extrañas costumbres de alimentarse con hierba de burro y de mantenerse tan centrado en su soledad. Su criada india Meme decidió irse con él, aunque después desapareciera sin dejar rastro. El pueblo entero lo repudia luego de que en un ataque de los hombres de la compañía bananera a los habitantes de Macondo, el doctor se negara a atender a los heridos y nunca hubiese abierto la puerta de su casa para socorrerlos. Y este será el mismo pueblo que los dos narradores adultos sienten en el presente airado y vengativo el día mismo del entierro del doctor, para quien hubieran deseado todo, excepto una cristiana sepultura.

El segundo aspecto de la novela es el tema de la muerte, que no sólo importa porque en toda la obra estamos sentados alrededor de un cadáver⁷⁰, sino porque el pueblo mismo, sus habitantes, parecen estar condenados a la destrucción y la desolación. La primera idea que podemos proponer es que la muerte es un rito de dignidad y lealtad, y

⁷⁰ Es importante establecer que la reclusión a la que estuvo sometido el coronel ya era una muerte simbólica para él y para el pueblo, y que su suicidio se puede entender como una ratificación de que él era dueño de su propia existencia. Estaba “muerto en vida” pues incluso se había negado a leer los diarios que llegaban desde hacía nueve años.

que cuando el coronel desea ejecutar dicho rito con el cuerpo del doctor, está generando lo contrario en Macondo, pues afirma con su acto que es desleal con sus habitantes. En este primer aspecto se entiende el epígrafe de la obra: la novela trata sobre un sujeto (coronel-Antígona) que lucha contra la voluntad de una comunidad (Macondo-Creonte) y defiende la honra de un cuerpo muerto y poco querido (doctor-Polinices).

Otra idea al respecto es el peligro de muerte, la enfermedad, lo que ocasionó toda la disputa casi invisible en el pueblo: la ofensa determinante ocurre cuando el médico se niega a curar al enfermo. Esta enfermedad, una herida de batalla, es también el símbolo del padecimiento de un nativo por la presencia y el poder extranjeros (la compañía bananera y sus acciones violentas, por una parte, y el médico “francés” y sus omisiones, por otra). La muerte es, también, imaginación. Vemos que Isabel y el niño recrean su propia muerte ahora que tienen la posibilidad de ambientarla con elementos de su realidad. Ella piensa en que no habrá nadie en el pueblo que quiera enterrar a ningún miembro de su familia, y el niño imagina que varias moscas lo rodearán en su propio ataúd cuando muera. También Isabel cree que habrá un “[...] viento final que barrerá a Macondo” (*ibíd.*, p.180), o siente que Dios piensa que su pueblo es inútil a la creación. Conectado con esto último, Adelaida, quien luego se negó a asistir al entierro, hace lecturas supersticiosas del futuro cuando intuye diluvios; es decir, también permite que su idea de la muerte active su imaginación.

También encontramos la muerte en Meme, esta indígena que “traiciona” a sus patronos con el médico foráneo. Los traiciona porque decide irse a vivir con él en contubernio y pavonearse por la iglesia como si fuera “igual que ellos”, como si haber cambiado sus pies descalzos por “[...] un ruidoso traje de seda estampada y un sombrero ridículo que remataba arriba con un ramo de flores artificiales” (*ibíd.*, p. 64), la hubiese transformado. Ahora, es posible relacionar a Meme, reivindicada por el doctor, con la muerte, porque en el plano físico, ella efectivamente ha abortado una criatura por petición del doctor; y en el simbólico, Meme está muerta porque está desaparecida, sea o no cierto lo que “informan” los pasquines; es decir, que el hombre la asesinó, ella ya no está ni en la casa del coronel ni en otro lugar de Macondo.

Antes de cambiar de escenario, resulta interesante poner como objeto de investigación la figura de Meme, lo que ella representa. Sería un personaje más si no hubiera una mediación por parte del doctor para entenderla. Recordemos la conversación que al respecto sostienen los dos hombres:

-Nosotros confiamos en Meme como en nuestra hija, doctor. En este caso, ella estaría de nuestra parte.

-Si usted supiera lo que yo sé, no hablaría en esa forma, coronel. Perdone que se lo diga así, pero si usted compara a la india con su hija, ofende a su hija.

-Usted no tiene motivos para decir eso –dije yo.

Y él respondió, todavía con esa amarga dureza en la voz: -Los tengo. Y cuando le digo que ella no puede decir que yo soy el padre de su hijo, también tengo motivos para eso.

Echó la cabeza hacia atrás. Respiró hondo, dijo: -Si usted tuviera tiempo para vigilar a Meme cuando sale de noche, ni siquiera me exigiría que la lleve conmigo. En este caso el que corre el riesgo soy yo, coronel. Me echo encima un muerto para evitarle incomodidades (*ibíd.*, pp. 151-152).

Aquí el doctor justifica el aborto que indujo a Meme, pero, además, ratifica la bastardía y traición de la indígena. Tal vez podría pensarse que la historia de esta pareja es la muestra de la llegada de un extranjero que, de alguna manera, desordena lo establecido (no diremos que el médico corrompió a Meme sino que delató su propia corrupción, antes soterrada) y luego lo burla frente a la autoridad que representa el coronel. Algo muy cercano a Pocahontas o la Malinche y que se cree ver en la producción de otros autores de la Generación del 40 en Barranquilla, como Álvaro Cepeda Samudio.

El personaje de Meme es interesante porque permite otra versión de la muerte (la física, en su hijo y la simbólica, en su propia desaparición), sino porque se vuelve la zona en la cual podríamos analizar el significado de lo indígena-femenino en la novela. Así, la muerte es un aspecto crucial en la novela y tiene diversos rostros que es necesario estudiar a profundidad. Asunto nada nuevo, pues en la cuentística primitiva de García Márquez (*Ojos de perro azul* y *Los funerales de la Mamá Grande*), aparece de manera frontal. El asunto del pueblo y su eliminación se tratará con más detalle en el aspecto cinco, el que recoge los diferentes significados de la hojarasca. Por ahora, baste identificar que la idea de muerte en la novela activa la noción de lo que es digno para una comunidad, la relación entre muerte y presencia extranjera, la muerte como imaginación y mística, y el problema de la muerte simbólica de algunos personajes, como Meme y Martín⁷¹.

Un tercer aspecto muy importante son las alteridades recordadas. Esto es, aquellos actantes que sirven de navío en el recuerdo de los tres narradores. Para el niño será

⁷¹ Incluso, la madre de Isabel también puede ser una presencia fantasmal, que evoque un umbral entre la vida y la muerte. Recordemos que el coronel siembra un jazminero para recordar a su esposa y que, según Ada, en una época de invierno fue necesario quitar para limpiar el jardín (*ibíd.*, p. 106). Sin embargo, el olor persiste en la casa, lo percibe Isabel y lo percibe el niño, así que la presencia materna, a pesar de la muerte misma, se queda en el olor.

Abraham, para Isabel será Martín y para el coronel, el doctor. A este aspecto, se pueden sumar otros personajes que de hecho ya son parte de la prehistoria narrativa de García Márquez y que se trasponen en esta novela. El primero es Rebeca, quien en esta novela aparece como una mujer solitaria que percibe al diablo por doquier. Ella también es un personaje central en el cuento “Un día después del sábado” (1962) por su constante obsesión por la muerte de varios pájaros en el pueblo y la relación de esto con el demonio. Entonces, articular estas características nos permitiría reafirmar que también hay un carácter apocalíptico y místico (que ya habíamos mencionado en Ada y en Isabel) en la novela y en el ambiente que se respira en el pueblo. En ese mismo cuento de “Los funerales de la Mamá Grande” podemos sumar al padre Ángel, quien también allí tiene una relación compleja con la idea del pecado y del juicio final.

Otro actante ya creado es la pareja Martín-Isabel, que aparecen, como ya se indicó, en el cuento “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955). Trasponer estos dos escenarios complementa la idea de que esta relación está mediada por muchas cosas menos por amor, afecto o deseo. Hay mucho más misterio, repudio e incomunicabilidad que algo más. Recordemos que en este relato aún el niño no ha nacido, todo lo que ocurre en el cuento es percibido desde una Isabel embarazada y agorera que ve cómo cae una incesante lluvia durante días.

El tercer actante es Aureliano Buendía y, con él, la visión febril del Duque de Marlborough. Ambos personajes aparecen no solo en *Cien años de soledad* (1967) sino también en *El coronel no tiene quien le escriba* (1961). Podemos decir que tanto Buendía como Mambrú o Marlborough son representantes del éxito militar y de viejas glorias y luchas por amplios territorios.

El cuarto aspecto es la serie de características que constituyen los habitantes del pueblo de Macondo, ya delineadas en el prólogo. Sabemos por la voz del coronel que su familia ha llegado a Macondo a fines del siglo XIX y que las dos autoridades centrales, la eclesial y la política, son particulares. La autoridad eclesial, por una parte, en manos del cachorro se regía por el Almanaque Bristol y no por la Biblia y, bajo la orden del padre Ángel, pone trabas al entierro del doctor: el sacerdote se niega a bendecir la muerte de un suicida ateo como este extranjero. La autoridad política, por su parte, está encarnada en el alcalde, quien es retratado por el coronel como un sujeto “no [...] tan imbecilizado por el aguardiente como por la cobardía” (*ibíd.*, p. 57), y cuya institucionalidad se puede comprar. También sabemos que el alcalde mantiene un gobierno conservador tomado por las armas y la fuerza militar.

El quinto aspecto es el concepto repetitivo de “hojarasca”. Ya se ha analizado arriba el encuentro con la palabra al inicio de la novela. La hojarasca, que se entendería en su

significado literal como lo que cae de los árboles o la descripción de un asunto poco importante, aparece acá como un elemento que secunda la llegada de la compañía bananera a Macondo. Es un cúmulo de artefactos con historia, pero que en la suma barroca de sus propiedades pierde significado, es una acumulación olorosa de “desperdicios” de hombres y sus objetos, es una presencia que contamina. Y el narrador continúa su descripción. Afirmará, con un duro juicio, que se construyó “[...] todo un pueblo de tolerancia dentro del pueblo” (*ibíd.*, p. 38), es decir, que gran parte de este era un lugar de perdición y derroche; también indicará que faltó previsión en medio del conocimiento del regreso de la hojarasca: “[...] 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” (*ibíd.*, p. 38). Esta idea de una fuerza extraña y brutal puede sugerir que la hojarasca es destrucción, borramiento, olvido. La hojarasca vuelve porque ya la habían visto y la habían sufrido, y ahora en Macondo se repetiría su paso, el cual está mediado por el arribo de los extranjeros, de aquellos que hicieron pitar “el tren por primera vez”; la narración continuará así: “[...] la hojarasca volteó y salió a verlo 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” (*ibíd.*, p. 39). Esto no sólo le da vida y voluntad a la hojarasca, también le asegura un futuro: se incorporó a los gérmenes de la tierra, todo lo que brote después de ella tendrá esa marca del desperdicio, el exceso, la vergüenza y la muerte.

La siguiente ocasión en que vemos la palabra, por primera vez para nuestros narradores, es en la división seis. En ella el coronel cuenta que cuando tuvo que renunciar a su empleo como doctor, su amigo “[...] debió ver los nuevos rumbos trazados por la hojarasca, pero no dijo nada” (*ibíd.*, p. 109), más bien se tranquilizó diciendo: “todo esto pasará cuando nos acostumbremos a la *hojarasca*” (110). Entonces, la hojarasca se refiere de nuevo a la llegada de la compañía bananera, a sus consecuencias en el pueblo. En esa misma división es ahora Isabel quien narra que, a pesar de la existencia de espacios de esparcimiento y ocio para jóvenes como ella, en el pasado su padre y su madrastra no le permitían asistir a ellos, pues eran “diversiones para la hojarasca” (*ibíd.*, p. 114). Acá, el significado cambia: ya no es la llegada de algo o alguien, sino un tipo particular de personas. En este mismo sentido aparece la siguiente mención del término. En la división ocho, en esa compleja y rica conversación entre los dos hombres amigos acerca de Dios, el coronel pensó en la soledad del extranjero:

(...) lo vi frente a mí, todavía triste y solo. Me acordé de Macondo, de la locura de su gente que quemaba billetes en las fiestas; de la hojarasca sin dirección que lo menospreciaba todo, que se

revolcaba en su ciénaga de instintos y encontraba en la disipación el sabor apetecido. Me acordé de su vida antes de que llegara la hojarasca (*ibíd.*, p.139).

Como vemos, acá también la hojarasca es el nombre despectivo para un pueblo libertino, un pueblo posterior a otros tiempos, a ese “antes de que llegara la hojarasca” en donde, tal vez, no ocurría nada de eso. Ahora, hay una reiteración de la idea de *hojarasca* como una pugna entre la dicha y la desgracia. En la siguiente ocasión, el coronel contará:

[...] para entonces, la compañía bananera había acabado de exprimarnos, y se había ido de Macondo con los desperdicios de los desperdicios que nos había traído. Y con ellos *se había ido la hojarasca*, los últimos rastros de lo que fue el próspero Macondo de 1915. Aquí quedaba una aldea arruinada, con cuatro almacenes pobres y oscuros; ocupada por gente cesante y rencorosa, a quien atormentaban el recuerdo de un pasado próspero y la amargura de un presente agobiado y estático. Nada había entonces en el porvenir salvo un tenebroso y calmante domingo electoral (*ibíd.*, p. 157).

Vemos que el término en cuestión, y como ya se advierte desde el prólogo, está completamente ligado a la temporalidad: hay un antes y un después de la hojarasca, un antes de dicha y prosperidad y un después de tinieblas y muertes por política. En esta última ocasión, parece haber una fusión entre la definición temporal (antes-después), la de la prosperidad de la compañía bananera y la del pueblo como masa detestable, como se evidencia en el siguiente fragmento de la obra:

Habría bastado con salir a los campos estragados por la compañía bananera; limpiarlos de maleza y comenzar otra vez por el principio. Pero a la hojarasca la habían enseñado a ser impaciente; a no creer en el pasado ni en el futuro. Le habían enseñado a creer en el momento actual y a saciar en él la voracidad de sus apetitos. Poco tiempo se necesitó para que nos diéramos cuenta de que la hojarasca se había ido y de que sin ella era imposible la reconstrucción. Todo lo había traído la hojarasca y todo se lo había llevado. Después de ella sólo quedaba un domingo en los escombros de un pueblo, y el eterno trapisondista electoral en la última noche de Macondo, poniendo en la plaza pública cuatro damajuanas de aguardiente a disposición de la policía y el resguardo (*ibíd.*, p.172).

Se reitera, así, la idea de un futuro mediado por agitaciones políticas que se trasfiere a la población, a la comunidad de Macondo, incapaz de concebir un proyecto de reconstrucción nacional, o lo que es igual, la invalidez de un ejercicio político exigente,

honesto, planeado, incluso, paciente que tienda a *eros* (aquí en sentido freudiano, unión). La hojarasca parece maleza y negación de un devenir distinto.

Para terminar, es importante indicar que estos elementos apenas delineados permitirían entender en toda su complejidad el significado de la hojarasca, de la relación que en este pueblo hay entre recuerdo y muerte, de las formas en que la violencia se va superponiendo en un tejido de historias, percepciones y diálogos, y de la manera en que los personajes, y Macondo mismo, van perfilando sus obsesiones, temores y pulsiones.

1.3.2. *El coronel no tiene quien le escriba* (1961)

La primera edición de *El coronel no tiene quien le escriba* aparece con ediciones Aguirre. Se terminó de imprimir el 17 de septiembre de 1961 en Américalee, Editora e Impresora, Buenos Aires, Argentina, con dedicatoria autógrafa del autor. La segunda edición aparece en México con la editorial Era en 1963.

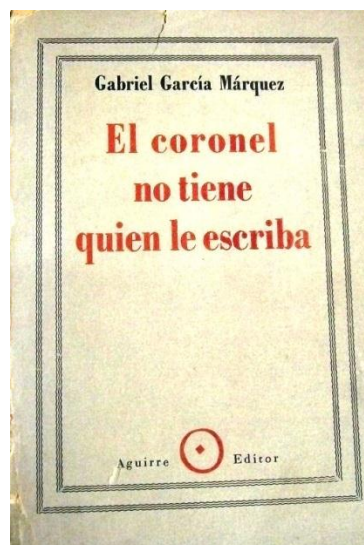


Imagen 6: Primera edición de *El coronel no tiene quien le escriba*. Fuente: <https://goo.gl/DG0b59>

Esta novela propone dos niveles de reflexión que se entrecruzan todo el tiempo: por una parte, el lector se acerca a la vida cotidiana del coronel, un hombre que espera, junto a su esposa, su pensión por servicios prestados a la patria y, por otra, la vida de un pueblo en medio de transformaciones políticas y la guerra bipartidista. El ambiente de espera y lentitud del primer nivel, además del foco en la existencia de dos personajes, hace que el pueblo se cuele por los intersticios de dicho tiempo estático y que el lector perciba con toda su contundencia los conflictos políticos, económicos y sociales que

todos los habitantes enfrentan y dinamizan. Asimismo, en la narración se puede ver una mezcla de un registro fragmentado que da cuenta de una atmósfera de ensoñación (las rupturas del tiempo), y un registro práctico donde el narrador, a fuerza de eliminar la reflexión, se queda con el reporte sistemático de los hechos.

A partir de estos diversos planos e interacciones, es posible encontrar una serie de temas y problemas en la novela, cuya investigación nos permitiría desentrañar los símbolos, los códigos y las relaciones que propone el texto en términos de personajes, ideologías y tensiones sociales. Para lograr esto, se nos ocurre, al igual que se ha hecho sistemáticamente otrora, proponer los siguientes focos de estudio:

- el coronel, actante principal,
- la relación entre enfermedad y muerte presente en la obra a través del coronel y su esposa,
- la tensión entre familia *vs.* pueblo y, anudado a esto último,
- la obra como la alegoría de una micronación con representantes estamentarios de la política, el discurso médico, la administración local, la institución sacerdotal y la policial.

Estos escenarios planteados nos permiten dar cuenta de los niveles menos evidentes de la novela y pueden aportar pistas para futuras interpretaciones a propósito de las formas en que se construye la mismidad y la alteridad en contextos de violencia político-social y eliminación constante de la subjetividad. Sin embargo, antes de exponer estos cuatro aspectos de la obra, nos parece importante pactar algunas líneas argumentales del relato, reorganizado en términos de cronotopía su contenido y, desde allí, ahondar en esa oposición que hicimos al principio entre registro fragmentario u onírico y registro claro, preciso y objetivo, que se entrecruzan en la obra.

Para cumplir lo primero diremos que esta obra presenta la historia de un militar liberal en espera de su pensión de guerra. El relato está ubicado entre 1956 y 1957, pues ya ha pasado medio siglo desde la firma de los tratados de paz de *Neerlandia* en la Guerra de los Mil Días⁷², y como coyuntura se encuentra la decisión de nacionalizar el Canal de Suez, por parte de Egipto. Este protagonista participó en las sucesivas guerras civiles que marcaron el final del siglo XIX y el inicio del XX en Colombia; tiene setenta

⁷² “[...] a finales de 1899, militantes liberales desencadenaron un conflicto civil, que duraría aproximadamente tres años y contribuiría, indirectamente, a la pérdida de Panamá” (Bushnell, 2014, p. 216). Lo hicieron porque el país tenía una hegemonía conservadora, que venía desde 1884. El resultado de esa guerra fue la victoria del Partido Conservador que dejó el país devastado social y económicamente y más de 100.000 muertos. No obstante, el país estuvo bajo la dirección conservadora aproximadamente de 1884 a 1930, esto es, casi medio siglo.

y cinco años y hace cincuenta y seis espera la indemnización que su partido y el Estado prometieron por su trabajo revolucionario (García Márquez, 1998, p. 7). Vive con su asmática esposa en una casa a las afueras del pueblo; y, han perdido unos meses atrás (nueve meses –el día tres de enero–) a su hijo Agustín, un sastre amante de los gallos asesinado por la fuerza militar de la oposición, por “distribuir información clandestina” (*ibíd.*, p. 17). Hace ese mismo tiempo viven del rédito del trabajo de su difunto hijo, y conviven con el gallo que también le pertenecía a él.

Alrededor de este último elemento, el gallo, girarán todos los eventos de la novela: la mujer se siente desesperada por la escasez monetaria que se avecina, tiene poca esperanza en la llegada de la pensión, aunque acompaña a su esposo en esa misma espera. El coronel quiere conservar el gallo y prepararlo para la competencia en la gallera, que se llevará a cabo el veinte de enero a las tres de la tarde, como lo hubiera deseado Agustín, pero un hombre poderoso del pueblo, don Sabas, le ofrece novecientos pesos por el animal. No obstante, cuando el coronel decide acceder a dicho acuerdo, Sabas cambia el precio del negocio y afirma que puede encontrar un comprador que esté dispuesto a pagar cuatrocientos pesos. Días después de este ofrecimiento, el coronel pasa por la gallera y descubre que los amigos de su hijo han llevado al gallo a entrenar y lo han sacado de casa sin su autorización; airado y decidido, como pocas veces, toma al animal y se dirige a su casa. Allí discute con su esposa, quien está indignada por la sobrevaloración del gallo en detrimento de la propia existencia de los dos. Como cierre de la obra, la pareja discute y ante las preocupaciones de la mujer, el coronel le responde, con certeza y confianza, que comerán mierda, si la situación (la venta del gallo, la espera por la pensión, el futuro del partido y del país, la salud de sus cuerpos, el hambre) continúa como siempre. Esta compleja trama de decisiones, esperas y silencios ocurre en medio del dominio conservador y la desesperanza liberal por el futuro, esa misma quietud que parece anunciar la llegada del Frente Nacional como forma de resolver los profundos conflictos sociales y políticos del país.

Para dar pie a lo acabado de esbozar, es necesario establecer la cronotopía del relato. Apropiándonos de las seis divisiones, sin título ni numeración, que propone la novela, abreviaremos apreciaciones sobre los asuntos que se acumulan en cada acápite y la tensión(es) que contiene cada una:

División uno	Entre siete y diez de un día lluvioso de octubre	El coronel y su mujer preparan a este para el entierro de un músico, amigo de su hijo. También hay preparación y ejecución de la ceremonia del entierro y compra de la comida del gallo (prolongación y extinción de la vida).	Se ha construido el pueblo y al personaje central. Hay un ambiente de desolación y enfermedad (mujer, coronel y muerte del músico). Es innegable la maestría del narrador al dejar creado, en tan solo diez páginas, un pueblo entero y un personaje complejo y emotivo.
División dos	Jueves, viernes	El coronel visita la oficina de correos, el médico visita a la asmática, el coronel visita la sastrería para hacer circular la información censurada, la mujer se recupera y retoma su agencia del hogar. Deciden usar el dinero que les queda para alimentar al gallo.	Nos acercamos a una idea más precisa de la censura política (Informe sobre la censura cinematográfica a las siete, toque de queda desde las once) y el gallo se carga de protagonismo.
División tres	Siguiente semana hasta el viernes	El coronel se decide a un cambio de abogado y ahondamos en el contexto político de la historia de guerra del protagonista.	Cada vez es más difusa la posibilidad de una respuesta estatal. Con el cambio de abogado se reactiva una esperanza ¿en el lector, en el coronel?
División cuatro	Del veintisiete de octubre a la primera semana de noviembre	El coronel revisa los papeles de su pensión y escribe la carta para su nuevo abogado. Él y su mujer sufren recaídas de su salud, deciden vender el reloj a Álvaro, el sastre. El coronel no lo consigue pero logra que los amigos de su difunto hijo alimenten al animal por los tres meses que quedan.	Esta sensación de descentramiento del protagonismo del coronel se hace fuerte y ahora que está asegurada la alimentación del animal, se hace más incierta la de los dos humanos.
División cinco	Viernes después de un mes del cambio de abogado	Su viaje al correo se interrumpe por la lluvia y decide escampar en la oficina de don Sabas. No recibe ninguna carta. La mujer decide salir de casa a dar el pésame a la madre del muerto, pues no había podido hacerlo antes por su crisis de asma. Discuten por el gallo y por la precariedad de su situación. El coronel decide vender el animal a Sabas, quien ha nombrado la cifra de novecientos pesos.	Hay una grieta de resentimiento y desgaste en la relación de los esposos y esto hace más compleja la serie de decisiones que cada uno toma. Se evidencia también el poder de Sabas y la desesperación del coronel.
División seis	Sábado: día siguiente al	Con vergüenza, el coronel visita a Sabas por el asunto del gallo: en la	Los intereses y corrupción de Sabas se hacen evidentes

	ofrecimiento de Sabas. Día caluroso y sofocante	primera ocasión apenas menciona el asunto. Cuando vuelve, lo ofrece y Sabas afirma que puede conseguir un comprador interesado, que pague cuatrocientos pesos por el gallo. En ese momento el doctor está presente, pues hace un chequeo al empresario. Se despiden, Sabas adelanta sesenta pesos al coronel y el médico menciona que el interés monetario de Sabas excede su interés político. Por la noche, el coronel acude al salón de billares mientras su mujer paga deudas con el dinero dado. Se cierra el capítulo con una batida militar, protagonizada por el oficial que mató a Agustín.	cuando cambia los términos del negocio. Igual, podemos ver las tensiones entre el médico y él, miembros del mismo partido. Finalmente, se hace patente la omnipresencia militar en el pueblo.
División siete	Primer viernes de diciembre, sábado y domingo	Sabas aún no vuelve de su viaje, llega un circo al pueblo, al pasar por la gallera el coronel descubre que los hombres se han llevado su gallo hasta allí, sin su permiso. Toma su gallo y se lo lleva a casa, discute con su mujer, debaten largo tiempo mientras también luchan con el sueño y el insomnio. La mujer, desesperada, le pregunta al coronel por su futuro y él, después de arrojar muchas ideas esperanzadas, afirma que comerán “mierda” para sobrevivir.	Las tensiones de la pareja y el automatismo del pueblo se concentran en este último capítulo. La novela cierra con esa coherencia dolorosa del coronel, con su confiada pero tanática esperanza y con la certeza de la aridez de su vida permanecerá.

Tabla 6: Estructura y detalles sintácticos de *El coronel no tiene quien le escriba*. Fuente: elaboración propia.

Como se puede ver en el cuadro, el tiempo parece impreciso. Así está pensado el relato y podemos añadir que hay una particularidad en el manejo narrativo de lo temporal. Por un lado, hay un tiempo institucionalizado, brindado por las campanadas de la iglesia y que es el que el coronel usa para hacer marchar su propio reloj en casa; Por otro, hay un tiempo atmosférico, que rige y casi ordena el cuerpo del coronel, pues nuevamente bajo esa precisión de días y meses, sabemos que el paso de octubre (atmósfera densa otorgada por la lluvia y su consecuente sensación de pesadez) a diciembre (atmósfera festiva de la gallera y de la novedad de los habitantes) es el cambio de la humedad al sopor (*cfr.* p. 29), y también es el paso de la enfermedad de los

intestinos del coronel a la salud. Para terminar, vemos que el tiempo representado en el objeto-reloj de cuerda nunca se pudo ir de casa, como ellos pretendían al intentar venderlo: el tiempo, su representación, vuelve y se queda en el hogar del coronel.

Ahora que hemos nombrado el tema del tiempo, es más fácil introducir esta última idea preliminar: la oposición entre escenas y narraciones contundentes, precisas, casi secas de tanta objetividad, y escenas y discursos oníricos, indeterminados, variables. Y es que, aunque el narrador las más de las veces sea hermético y proponga una retórica cronística, hay fugas alucinatorias, hay ambientes de sueño que no permiten que el relato se ubique en la zona de lo realista, lo que multiplica su intensidad y complejidad. Este primer lenguaje narrativo abarca a todo el pueblo: todos resultan ser narrados, identificados, presentados y abarcados por este tipo de descripciones. Así inicia la novela:

El coronel destapó el tarro del café y comprobó que no había más de una cucharadita. Retiró la olla del fogón, vertió la mitad del agua en el piso de tierra, y con un cuchillo raspó el interior del tarro sobre la olla hasta cuando se desprendieron las últimas raspaduras del polvo de café revueltas con óxido de lata. Mientras esperaba a que hirviera la infusión, sentado junto a la hornilla de barro cocido en una actitud de confiada e inocente expectativa, el coronel experimentó la sensación de que nacían hongos y lirios venenosos en sus tripas. Era octubre. Una mañana difícil de sortear, aun para un hombre como él que había sobrevivido a tantas mañanas como ésa. Durante cincuenta y seis años –desde cuando terminó la última guerra civil– el coronel no había hecho nada distinto de esperar. Octubre era una de las pocas cosas que llegaban. Su esposa levantó el mosquitero cuando lo vio entrar al dormitorio con el café. Esa noche había sufrido una crisis de asma y ahora atravesaba por un estado de sopor. Pero se incorporó para recibir la taza.

-Y tú – dijo.

-Ya tomé –mintió el coronel–. Todavía quedaba una cucharada grande.

En ese momento empezaron los dobles. El coronel se había olvidado del entierro. Mientras su esposa tomaba el café, descolgó la hamaca en un extremo y la enrolló en el otro, detrás de la puerta. La mujer pensó en el muerto.

-Nació en 1922 –dijo–. Exactamente un mes después de nuestro hijo. El siete de abril
(*ibíd.*, pp.7-8)

En los primeros párrafos del relato, el lector identifica personajes y sus características (actitud del coronel, su enfermedad, su participación en la guerra civil, la enfermedad de su esposa, la existencia de un hijo), la relación que hay entre ellos (la

mentira que el coronel dice a su esposa, la preocupación de ella por él), el tiempo (octubre, vejez del coronel), objetos de la casa, la situación de hambre y pobreza que afrontan (escaso café, piso de tierra, óxido), el espacio (un pueblo con iglesia en donde repican las campanas para convocar a un velorio), y la espera como elemento esencial de toda la historia –“Octubre era una de las pocas cosas que llegaban” (*ibíd.*, p. 7)–. Todo parece geoméricamente determinado por el narrador y manejado por los personajes centrales, es una realidad totalmente asimilable, clara, unívoca.

Contrario a esto, hay unos pocos fragmentos de la narración en donde este espíritu objetivo decae, y da paso a la imprecisión. Una de las diferencias entre estos momentos y el resto del relato es que estas fugas ocurren cuando el foco es el coronel. La primera se da cuando decide visitar a la mamá del difunto músico:

El coronel trató de abrirse camino a través de la multitud bloqueada en la alcoba. Pero *alguien* le puso una mano en la espalda, lo empujó hacia el fondo del cuarto por *una galería de rostros perplejos* hasta el lugar donde se encontraban –profundas y dilatadas– las fosas nasales del muerto (...) Se sintió empujado contra el cadáver *por una masa deforme*⁷³ que estalló en un vibrante alarido. Buscó apoyo con las manos pero no encontró la pared. Había *otros cuerpos* en su lugar. *Alguien* dijo junto a su oído, despacio, con una voz muy tierna: “Cuidado, coronel”. *Volteó la cabeza y se encontró con el muerto*. Pero no lo reconoció porque era duro y dinámico y *parecía tan desconcertado como él*, envuelto en trapos blancos y con el cornetín en las manos. Cuando levantó la cabeza para buscar el aire por encima de los gritos *vio la caja tapada dando tumbos hacia la puerta por una pendiente de flores que se despedazaban contra las paredes*. *Sudó*. Le dolían las articulaciones. Un momento después *supo que estaba en la calle porque la llovizna le maltrató los párpados y alguien lo agarró por el brazo* (*ibíd.*, p. 12-13).

Aquí, en oposición al reporte detallado y certero encontramos indeterminación: alguien, sin posibilidad de ser reconocido por este narrador que siempre ha controlado todo, hace algo indefinido, el mundo exterior es una suma de masas informes e incomprensibles y alucinaciones de ataúdes con vida propia. El personaje apenas es agente de su propio movimiento. Estos ataques que sufre el coronel, que son muy pocos pero significativos, son siempre febriles, sudorosos. El segundo momento en el que el lenguaje del relato se transforma para mostrarnos otra manera en que el coronel habita su realidad viene la noche en que lee los periódicos que el doctor le presta:

⁷³ Las cursivas son nuestras.

[...] Un hilo de *sudor* helado resbaló por su columna vertebral. Tenía fiebre. *Se sintió flotando en círculos concéntricos dentro de un estanque de gelatina. Alguien habló. El coronel respondió desde su catre de revolucionario.*

-Con quién hablas –preguntó la mujer–.

-Con el inglés disfrazado de tigre que apareció en el campamento del coronel Aureliano Buendía –respondió el coronel. Se revolvió en la hamaca, *hirviendo en la fiebre*–. *Era el duque de Marlborough (ibíd. p. 22).*

De nuevo, alguien habla y el coronel se comunica con él, hierve en fiebre y el mareo rige su percepción de la realidad. Al preguntarse por su presente frente a los diarios de la semana, evoca su pasado y este responde el llamado en clave onírica: se aparece (como a Aureliano Buendía) para charlar. Gracias a estos dos ejemplos podemos plantearnos dos opciones frente a esta dualidad en el registro: o bien hay un contrapunto de visiones sobre la realidad (lo observable y medible *vs.* lo indeterminado e inasible), o bien, un mismo narrador aborda estas alucinaciones con naturalidad, las incorpora en su discurso “positivista” como parte de la existencia misma, las alucinaciones también caben en un reporte cronístico de la realidad.

Para terminar, parece clave recordar que el cierre del relato es una tensión entre la esposa del coronel y él, al tiempo que parece ser una tensión entre el sueño y la vigilia. La novela termina en un ambiente en ensoñación y sopor:

-También tenías derecho a que te dieran un puesto cuando te ponían a romperte el cuero en las elecciones –replicó la mujer –. También tenías derecho a tu pensión de veterano después de exponer el pellejo en la guerra civil. Ahora todo el mundo tiene su vida asegurada y tú estás muerto de hambre, completamente solo.

-No estoy solo –dijo el coronel–.

Trató de explicar algo pero lo venció el sueño [...] Cayó hasta el fondo de una substancia sin tiempo y sin espacio, donde las palabras de su mujer tenían un significado diferente (*ibíd.*, p. 83-84).

Esta “substancia sin tiempo y sin espacio” (*ibíd.*, p. 84) se parece un poco a las percepciones alteradas anteriores, pero, ¿qué significan?, ¿son respuestas irreales al descubrimiento del peso de la realidad?, ¿son fugas de libertad ante una prisión de *tiempo* y *espacio*? El problema de estos dos registros es que desequilibran un poco el tono del relato y cuestionan un poco su linealidad; continuando con la idea del tiempo, es innegable la creación de una atmósfera de circularidad en el relato. Quisiéramos mostrar dos ejemplos puntuales de reflexiones sobre lo cíclico de la situación y observar

cómo esto se conecta con el acto narrativo. En una conversación con su esposa el coronel afirmará:

[...] -Estoy pensando en el empleado de quien depende la pensión –mintió el coronel–. Dentro de cincuenta años nosotros estaremos tranquilos bajo tierra mientras ese pobre hombre agonizará todos los viernes esperando su jubilación (*ibíd.*, p. 54).

Vemos que el personaje asocia la tranquilidad con la muerte y la desesperación de la espera con la vida, además de dictaminar que las dinámicas del sistema (pensional, político) seguirán siendo las mismas, no variarán, los sujetos pasarán por ellas pero estas no se transformarán –hay un visión derrotada: lo institucional como lo *unheimliche*–. El segundo momento ocurre en otra discusión, esta vez la voz es la de la esposa del coronel: “«Es la misma historia de siempre», comenzó ella un momento después. «Nosotros ponemos el hambre para que coman los otros. Es la misma historia desde hace cuarenta años»” (*ibíd.*, p. 82-83). Ella, ahora en el plano socio-político, denuncia la historia como una repetición de roles: unos sujetos sufren hambre para que otros se alimenten. Vemos en esta resignación, pero también en esta repetida, enfermiza y esperanzada espera del día viernes y, con él, de un correo, un ciclo de vitalidad y pérdida, de altos y bajos, en donde siempre el coronel termina perdiendo.

Así, pues, se resalta que los registros de lo fragmentado y lo estructurado, sumado a este factor cíclico de los eventos, permiten ver que lo que hemos hecho como lectores es “asomarnos” a un trozo de tiempo de espera, angustia y renovación incesante de la esperanza. Eso porque finalmente el coronel lleva mucho tiempo esperando, sin que seamos testigos de ello, y seguirá haciéndolo, sin nuestra presencia. El lector es un espía de la iteración de la historia política de un pueblo en decadencia y, por tanto, lo que él ve es una parte de ese monstruoso e interminable cuerpo social.

Ahora bien, las particularidades del personaje del coronel nos permitirán reconocer símbolos, síntomas y características de sujetos y comunidades. Lo que haremos, entonces, será presentar algunas de esas cualidades y de las formas en que él es construido por el narrador. El coronel es un hombre viejo, que vive con su esposa, que tiene un hijo muerto, que no usa espejos para afeitarse pero cuando pudo, su esposa le compró uno, aunque lo usa muy poco, afirma que en varias ocasiones sueña que se enreda entre telarañas, es un personaje silente y tranquilo. Vamos ahora a ciertos aspectos que constituyen su personalidad y su conducta.

Éste es un hombre de una calma reposada y de una tranquilidad consciente. Según el narrador, tenía una “[...] actitud de confiada e inocente expectativa” (*ibíd.*, p. 7) y que

“[...] hacía cada cosa como si fuera un acto trascendental” (*ibíd.*, p. 10). Hay, pues, en él una actitud especial hacia la vida, hacia los eventos que acaecen, y es esa idea de que todo puede ser un acontecimiento. Conectado con esto está un factor ineludible en la obra: la idea de la espera. En las primeras líneas de la novela (*cfr.* Arriba), se lee: “[...] durante cincuenta y seis años desde cuando terminó la última guerra civil– el coronel no había hecho nada distinto a esperar” (*ibíd.*, p. 7). Esa “inocente expectativa” está conectada con la significatividad que el coronel da a cada evento, como lo hemos dicho, y también con esa ha sido la forma en que se ha relacionado con lo que siguió siendo la realidad política de su país.

Lo anterior cobra sentido si entendemos que en este personaje se anida la representación de una lucha libertaria que, después de haber actuado e intervenido en el devenir de la historia, puede ahora esperar un lugar en ella. Entonces, estamos frente a un sujeto que carga con un pasado de esperanzas, anhelos, promesas y deseos, y a quien se le suma un presente de infinita y renovada expectativa por su pensión, pero también por la presencia del gallo. El siguiente fragmento muestra dicha fusión: “[...] quince años de espera habían agudizado su intuición” (*ibíd.*, p. 19); esperar todos los viernes de los últimos quince años ha hecho que sepa cuál es la bolsa del correo, entre todo el equipaje de las lanchas que llegan al pueblo, y la presencia “viva” de un animal que está cuidando genera en él otra renovación de la vida y otros proyectos del futuro, que llegan con afán.

Así, pues, la espera es esencial en él y en la cadencia del relato mismo. Es una actitud aterrorizada, nerviosa, que avergüenza pero al tiempo dinamiza al sujeto. Su espera tiene un inicio político, está conectada con una serie de acuerdos y trazos institucionales, gubernamentales: “Diecinueve años antes, cuando el congreso promulgó la ley, se inició un proceso de justificación que duró ocho años. Luego necesitó seis años más para hacerse incluir en el escalafón [esto ocurrió el día doce de agosto de 1949 (*ibíd.*, p. 39)]. Esa fue la última carta que recibió el coronel.

Según el coronel y, de acuerdo a las comunicaciones oficiales que archiva con juicio, ha habido un proceso, pero este está estancado. Desde que en el ámbito político se ha acordado una tregua, o se ha re-direccionado el conflicto en el país, aquellos hombres que encarnaban los ideales, ahora caducos, de una revolución civil y liberal son más un estorbo que un símbolo honroso. Y en el marco de este contexto, esta actitud de espera es problemática: en el ámbito de la subjetividad, él justifica y alimenta su esperanza, pero cuando pasa al terreno de lo social, parece una causa indefendible, un motivo de vergüenza: “[...] – Nada para el coronel –dijo [el agente del correo]. El coronel se sintió avergonzado. -No esperaba nada –mintió. Volvió hacia el médico una mirada enteramente infantil. -Yo no tengo quién me escriba” (*ibíd.*, p. 20).

Vemos a un hombre que sabe con dolor, que su caso hace mucho tiempo no es tema que se mencione en un periódico y, sin embargo, todos los viernes ejecuta el rito de la espera. A pesar de esto, cabe aclarar que hay un matiz de la espera en donde no hay esta vergüenza que mencionamos. Un mes después de haber cambiado de abogado, el coronel sentirá que “[...] tenía derecho a esperar una respuesta” (*ibíd.*, p.51), es decir, que su presencia en la oficina estaba totalmente justificada, por fin. Esta idea que expresara de que “[...] nunca es demasiado tarde para nada” (*ibíd.*, p.52) cobra, pues, todo sentido si entendemos que el coronel espera una pensión y, con ella, una mejor vida para él; pero, también, un mejor futuro social para su comunidad, espera que el gallo gane y espera incluso seguir al ritmo de sus intestinos, para que no confunda más falsas alarmas con los verdaderos tiempos de su cuerpo enfermo.

La segunda característica de su personalidad es la soledad, la cual está conectada directamente con su partido político y el contexto que se puede reconstruir del pueblo en que vive. Hay dos niveles en la situación partidista del lugar: en uno parece haber acuerdos y pactos que se cumplen y predigan (los conservadores que rigen los pueblos prometen renovar sus formas de gobierno, hacer todo bien, como vemos en el alcalde de “La mala hora”) y, en otro, continúa la insurrección porque esas modificaciones del primer nivel no fueron de base, sino de élite.

En el primer nivel, vemos que la información sobre la situación política de la región se oculta o se queda en la enunciación de procesos de reconciliación. Esto está totalmente ligado a una lógica de la censura y la represión (represión política con los diarios y con la imposibilidad de disentir públicamente, represión cultural con la censura cinematográfica y represión de la libertad individual con el toque de queda) que, en parte, queda planteada jocosamente por el coronel, así: “Desde que hay censura los periódicos no hablan sino de Europa [...] o mejor será que los europeos se vengán para acá y que nosotros nos vayamos para Europa. Así sabrá todo el mundo lo que pasa en su respectivo país” (*ibíd.*, p.31). Según el protagonista, la estrategia política y comunicativa de “cambiar de tema” no es solo un flagelo local, ocurre en todo el mundo. Pero, la realidad no está contenida solo en este nivel que podemos llamar institucional. También está en el segundo nivel, el hábitat de la oposición; así lo revelan los comunicados, ahora no oficiales, que le llegaban al médico. Estos eran

[...] una síntesis de los últimos acontecimientos nacionales impresa en mimeógrafo para la circulación clandestina. Revelaciones sobre el estado de la resistencia armada en el interior del país. [El coronel] se sintió demolido. Diez años de informaciones clandestinas no le habían enseñado que ninguna noticia era más sorprendente que la del mes entrante (*ibíd.*, p.24).

Hay todo un aparato ideológico que gestiona la censura y que genera, entre otras respuestas, otro discurso de oposición que informa subrepticamente sobre lo que verdaderamente ocurre en los campos. Sin embargo, como el mismo narrador lo denuncia, nuestro personaje no aprende a desechar la sorpresa, no se desliga de eso que al principio de este asunto se llamó lo trascendental de la existencia para el coronel. Esta expectativa frente a un panorama censurado, y cuando no, desolador, genera soledad y desolación. Lo vemos en el siguiente fragmento:

El coronel se dirigió a la sastrería a llevar la carta clandestina a los compañeros de Agustín. Era su único refugio desde cuando sus copartidarios fueron muertos o expulsados del pueblo, y él quedó convertido en un hombre solo sin otra ocupación que esperar el correo todos los viernes (*ibíd.*, p.25).

Acá se unen las dos características que hasta ahora hemos presentado: la soledad de un hombre cuyos ideales están en decadencia, cuyas luchas han sido chasqueadas o reducidas a pactos burocráticos, lo confina a la espera, tal vez como la única lucha que aún puede protagonizar. Y proponemos que lo confina porque hay también, en su actitud recia y seca, un encierro de incomunicabilidad y vergüenza por confiar en su pasado, por aferrarse a él. De ahí que sea tan drástica y melancólica esta afirmación: “[...] estaba pensando que en la reunión de Macondo tuvimos razón cuando le dijimos al coronel Aureliano Buendía que no se rindiera. Eso fue lo que echó a perder el mundo” (*ibíd.*, p.41); en ella vemos la desazón por el presente de las cosas, al tiempo que la evocación de un pasado más glorioso y valioso, cerca del coronel Aureliano Buendía.

Una tercera característica es el coronel como coleccionista. Conectado con lo anterior, su cuerpo y su mente son espacios por los cuales pasó la guerra civil, así como su propio pueblo lo es, y él está interesado en preservar esa memoria (por eso, tal vez, sueña con Mambrú). Esto lo podemos ver cuando visita a su abogado y le pide los papeles y poderes para buscar un nuevo colaborador judicial que se encargue de su caso. Sabemos que su historia legal es un recuento de reformas, adendas, olvidos legales, nuevas condiciones, tratados pactados y acuerdos violados, y la siguiente escena nos muestra la faceta de almacenador de los recuerdos de su pretérita existencia:

-La justificación.

El abogado se abrió de brazos.

-Eso sí que será imposible, coronel.

El coronel se alarmó. Como tesorero de la revolución en la circunscripción de Macondo había realizado un penoso viaje de seis días con los fondos de la guerra civil en dos baúles amarrados al lomo de una mula. Llegó al campamento de *Neerlandia* arrastrando la mula muerta de hambre media hora antes de que se firmara el tratado. El coronel Aureliano Buendía intendente general de las fuerzas revolucionarias en el litoral Atlántico– extendió el recibo de los fondos e incluyó los dos baúles en el inventario de la rendición.

-Son documentos de un valor incalculable –dijo el coronel–. Hay un recibo escrito de su puño y letra del coronel Aureliano Buendía (*ibíd.*, p.37).

Como ésta, encontramos más escenas de evocación del pasado como único escenario posible. Así, por ejemplo:

Se acordó de Macondo. El coronel esperó diez años a que se cumplieran las promesas de *Neerlandia*. En el sopor de la siesta vio llegar un tren amarillo y polvoriento con hombres y mujeres y animales asfixiándose de calor, amontonados hasta en el techo de los vagones. Era la fiebre del banano. En veinticuatro horas transformaron el pueblo. “Me voy”, dijo entonces el coronel. “El olor del banano me descompone los intestinos”. Y abandonó a Macondo en el tren de regreso, el miércoles veintisiete de junio de mil novecientos seis a las dos y dieciocho minutos de la tarde. Necesitó medio siglo para darse cuenta de que no había tenido un minuto de sosiego después de la rendición de *Neerlandia* (*ibíd.*, p.59).

De nuevo, la espera como común denominador de la actitud vital del coronel está conectada con el deseo de una mejor situación para su partido y una mayor representatividad política. Esto lo recuerda con nostalgia: el tratado de *Neerlandia* fue la firma de un pacto para agostar la unidad de su propio partido, Macondo se convirtió en un pueblo de esplendor a causa de la inversión extranjera (la fiebre del banano) y la rendición que aceptó el coronel y que derivó en la Regeneración no representó mayores cambios ni progresos para él y los suyos. Es interesante revisar estos pasajes porque podemos entender a profundidad que la vital espera del coronel es también ese sosiego incesante, fruto de la esperanza y las promesas de otros, interiorizadas.

Otro aspecto del coronel que importa mucho en el relato es el gallo. Como ya lo habíamos indicado, sobre este elemento girará la novela, el cual tiene varias connotaciones que queremos también plantear. Este es un gallo de pelea, según rumores, el mejor de la región (*cf.* p. 42), que está amarrado a la pata de la cama de los esposos y que el coronel tiene desde que decidió conservar “[...] herencia del hijo acribillado nueve meses antes en la gallera, por distribuir información clandestina” (*ibíd.*, p.17). Él le afirma a su mujer que el animal se quedará por poco tiempo y será rentable al final de este plazo. Sin embargo, lo que vemos con el lento paso de las horas

y los días es que el gallo hace evidentes los quiebres que tenía el hogar: el remordimiento y resentimiento de la mujer por esperar mucho tiempo una pensión que no llega, el dolor por la muerte de su hijo, el desamor, la enfermedad y la pobreza, ésta última materializada en el hambre que empiezan a sentir, mientras alimentan al gallo.

Es interesante que el gallo genere tantas reacciones y emociones: la mujer, al final de la obra, desea que su esposo se deshaga de él; don Sabas está interesado en el animal y ofrece dinero por éste; algunas personas del pueblo ven en él un símbolo de prosperidad y lo ubican como futuro dinero. Esto último se puede ver en dos situaciones concretas: en la primera, cuando el doctor y el coronel hablan de la consulta que el primero acaba de hacer a la esposa del segundo: “-Cuánto le debemos, doctor. -Por ahora nada –dijo el médico, y le dio una palmadita en la espalda-. Ya le pasaré una cuenta gorda cuando gane el gallo” (*ibíd.*, p.25); en la segunda situación, cuando Germán se ofrece a arreglar el reloj del coronel, y en lugar de cobrar una suma específica responde: “[...] en enero paga el gallo” (*ibíd.*, p.47).

Esta figura es compleja porque aunque parece ser fuerte y el mejor gallo de la región, en el tiempo de entrenamiento que pudo estar era tímido y parecía débil. De hecho, un poco antes de este evento el coronel afirmará: “[...] Es demasiada responsabilidad para mí. Desde hace días tengo la impresión de que ese animal se está muriendo” (*ibíd.*, p.47). Y el narrador completará el patetismo de la imagen de este animal en la obra, así: “[...] Nada en él merecía rencor. Estaba listo para los entrenamientos. El cuello y los muslos pelados y cárdenos, la cresta rebanada, el animal había adquirido una figura escueta, un aire indefenso” (*ibíd.*, p.73). Así, estamos frente a un símbolo de hombría y valentía, de esfuerzo y violencia, pero apocado, reducido: ¿qué significará esta presencia en el relato?

Antes de pensar en la respuesta, evidenciamos otra posibilidad de significación del gallo. Recordemos el siguiente episodio:

-Esta tarde tuve que sacar a los niños con un palo –dijo [la esposa del coronel]– Trajeron una gallina vieja para enazarla con el gallo.

-No es la primera vez –dijo el coronel–. Es lo mismo que hacían en los pueblos con el coronel Aureliano Buendía. Le llevaban muchachitas para enazar (*ibíd.*, p.54).

En este aparte se puede igualar la presencia del gallo al coronel Aureliano Buendía, representante de un partido político, pero también de una forma específica de masculinidad. Y entonces, ¿qué significados nos están arrojando estas evidencias? Esta, que hemos llamado, presencia bien puede significar la permanencia de Agustín en el

panorama familiar. Por eso Germán le recordará al coronel: “[...] lo importante es que sea usted quien ponga en la gallera el gallo de Agustín” (*ibíd.*, p.47), porque éste representa, o bien, el hijo mismo, o bien, el esfuerzo del padre por darle vida a una parte de él. A su vez, el gallo también puede significar los anhelos políticos del coronel, que él mantiene cerca, pero que resultan débiles y agotados por el trasegar. Otras lecturas pueden proponer que este es un reflejo del coronel mismo o del pueblo, que el animal es un símbolo (quizá una metonimia) de la existencia de algunos de estos dos entes o los colectivos a los que pertenecen y, por eso es importante que prolongue la vida y que extinga, de una u otra forma, la de otros.

Un último aspecto es su relación con lo escatológico, sobre todo cuando el cierre de la obra propone una lectura desde ese escenario. Ya lo habíamos comentado previamente: hay otra espera que hace el coronel, otra lucha que sostiene y es con su propio vientre:

[...] se dirigió al excusado a través del minucioso cuchicheo y los sombríos olores del invierno. El interior del cuartito de madera con techo de zinc estaba enrarecido por el vapor amoniacal del bacinete. Cuando el coronel levantó la tapa surgió del pozo un vaho de moscas triangulares.

Era una falsa alarma. Acucillado en la plataforma de tablas sin cepillar experimentó la desazón del anhelo frustrado. El apremio fue sustituido por un dolor sordo en el tubo digestivo. “No hay duda”, murmuró. “Siempre me sucede lo mismo en octubre”. Ya sumió su actitud de confiada e inocente expectativa hasta cuando se apaciguaron los hongos de sus vísceras. Entonces volvió al cuarto por el gallo (*ibíd.*, p.22).

Resulta interesante que su falsa alarma genere en él el mismo anhelo frustrado que imaginamos que representa que no haya cartas para él en su buzón. Asimismo, su actitud esperanzadora también acá se hace patente y esta es la que logra, junto con el paso de los meses, dominar aquellos hongos de sus vísceras. Declaremos, entonces, que también hay una conexión con el cuerpo, con lo innombrable y lo vergonzante, pero también con la imposibilidad de ejecutar un goce:

La última conexión que podemos hacer con este asunto es el final del libro, una evocación de la suciedad, del desecho, de la sobra, del residuo, pero también de la resignación:

La mujer se desesperó.

“Y mientras tanto qué comemos”, preguntó, y agarró al coronel por el cuello de franela. Lo sacudió con energía.

-Dime, qué comemos.

El coronel necesitó setenta y cinco años –los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto– para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder:

-Mierda (*ibíd.*, p.85).

En suma, estamos frente a un cierre doloroso porque se ha construido con el peso de la experiencia vital, con el peso del tiempo transcurrido y con la certeza victoriosa de que no hay salida a la situación de él y de otros como él, del pueblo, del mundo bajo los mismos dominios. Resignación, a secas. La mierda es la respuesta para la queja, para el rencor, para la resignación. Es un significante que revela no sólo la imposibilidad de un bien-estar (como cuando alguien dice que ¡Todo es una mierda!), que la vida misma es un duro enemigo (¡Eres una mierda!) y, también como cuando alguien, arruinado pero impotente frente a algo o alguien que ha producido es situación afirma ¡Coma mierda!; lo que hace que, en la misma voz de Sabas (y eso que él es el adinerado del pueblo) se diga “[...] este es un pueblo de mierda” (*ibíd.*, p.49).

Podemos decir que el coronel es un sujeto consciente de su situación y, por lo mismo, es un esperanzado irredento. Su actitud de espera, la soledad que esta gesta implica, la obsesión silenciosa por los recuerdos y por el pasado, la presencia del gallo como una fuerza viva en su presente y la tensión entre él y su propio vientre, son características que enriquecen su mirada y que lo convierten en un personaje entrañable. Su forma pausada, calmada, confiada de acercarse a un mundo hostil, en un panorama social laberíntico por irresuelto, indeterminado, incompleto, corrupto y decadente hace triste la travesía que emprende, una que, como ya lo indicamos, solo alcanzamos a percibir durante pocos días, pero que sigue eternamente renovada por sí misma.

En cuanto a las relaciones entre enfermedad y muerte en la obra, interesa convertir estas relaciones entre espera, vejez y tensión política. En un primer momento vemos que hay un ambiente de enfermedad, que se hará recurrente en otras ocasiones: el coronel tiene una enfermedad estomacal que él relaciona una historia, sumado al hecho que su mujer tiene asma y la atacan crisis cada vez más fuertes. El narrador, para presentar esta dolencia del protagonista, afirma: “[...] el coronel experimentó la sensación de que le nacían hongos y lirios venenosos en sus tripas” (*ibíd.*, p.7). Luego, podemos seguir construyendo esta enfermedad con los siguientes fragmentos: “[...] el coronel volvió a sentir el mes aciago en los intestinos” (*ibíd.*, p.8), “[...] lo que pasa es que en octubre siento como si tuviera animales en las tripas” (*ibíd.*, p.15). Luego, esto se agrava pues “[...] en el curso de la semana reventó la flora de sus vísceras” (*ibíd.*, p.17). Con la partida de octubre el hombre parece recomponerse, pero es curioso que también cuando su esposa enferma, él lo hace. Recordemos que ella sufre una nueva crisis después de

haber visitado a su hijo en el cementerio, en un clima húmedo. En ese momento veremos que:

[...] también el coronel sufrió una recaída. Agonizó muchas horas en el excusado, sudando hielo, sintiendo que se pudría y se caía a pedazos la flora de sus vísceras. “Es el invierno”, se repitió sin desesperarse. “Todo será distinto cuando acabe de llover”. Y lo creyó realmente, seguro de estar vivo en el momento en que llegara la carta (*ibíd.*, p.41).

Acá se conecta lo que anunciábamos antes: la espera del coronel también es paciencia con sus propios dolores, con sus propios enemigos. Y esta cobra sentido, se apoya, en la espera de lo otro-de-la-carta. Lo asombroso es que su confianza, su extraña idea de que el tiempo atmosférico y los meses rigen su estómago es cierta, pues vemos que al final de la novela “[...] se sentía bien. Diciembre había marchitado la flora de sus vísceras” (*ibíd.*, p.74). Hemos, pues, esbozado la enfermedad del coronel y antes de aclarar que la mujer también es un cuerpo enfermo, nos interesa adelantar algo que se sugerirá en el último apartado: por momentos, el narrador decide construir a esta pareja de esposos como un solo cuerpo. Una primera forma de hacerlo es mostrar que ambos son aquejados por males corporales de los que se sanan casi al mismo tiempo.

Por otra parte, vemos que la casa es un ambiente total de enfermedad y deterioro pues la primera imagen de la novela es la mujer agotada bajo un toldillo, ya que “[...] había sufrido una crisis de asma y ahora atravesaba por un estado de sopor” (*ibíd.*, p.7). Y aunque el doctor indique que su paciente tiene fuerza suficiente, vemos que en su cuerpo se debate entre la vitalidad y la expiración. Sin embargo, esta evidencia de la enfermedad relacionada con la pobreza, el deterioro, el ocaso de un amor y el ocaso de un hombre y de una mujer, se transformará en muerte con prontitud: el primer día que se relata en la novela también se celebra el entierro de un músico, del “primer muerto de muerte natural” que tenía el pueblo “en muchos años” (*ibíd.*, p.11).

Este deceso evoca en la esposa del coronel muchos pensamientos sobre la muerte, el narrador lo dejará claro en su reiteración de que la mujer constantemente reflexiona sobre el muerto del día: “-Ya debe haberse encontrado con Agustín –dijo–. Puede ser que no le cuente la situación en que quedamos después de su muerte” (*ibíd.*, p.9). Parte de este deseo de que su hijo y proveedor no se entere de cómo están ahora, tiene sentido en tanto hay una tragedia diaria que es la existencia y la lucha por sobrevivir. Y entonces, dado que, como lo afirma la mujer, “[...] nosotros somos huérfanos de nuestro hijo” (*ibíd.*, p.18), esta orfandad, esta soledad y este desamparo son innombrables, no deben saberse (la mujer hierve piedras en sus ollas para que los

vecinos piensen que están comiendo) porque son vergonzosos actos, aunque pagados a su cotidianidad.

Lo interesante de esto último es que tal evento activa recuerdos del hijo asesinado⁷⁴: “[...] Ahora Agustín estaba muerto y el forro de raso brillante [de un paraguas] había sido destruido por las polillas” (*ibíd.*, p.10), sino que dispara una serie de conflictos subyacentes. En la casa del coronel no solo enfrentamos la muerte de la vida más joven, sino el deterioro físico de los objetos y los sujetos que en ella quedan. De ahí que la conclusión de su esposa sea: “[...] Nos estamos pudriendo vivos” (*ibíd.*, p.10). Esta certeza de la muerte se asocia con la enfermedad de ellos dos; pero, también entra en disputa con la vitalidad que ella adquiere cuando tiene accesos de salud y reorganiza y lidera su casa, o cuando él se apropia de una situación y asume la resignación con fuerza. Así, en esta sección podemos asegurar que hay una alianza entre enfermedad y muerte, y que su aparición desata muchos más entramados de los que se querrían evidenciar. La muerte se parece un poco a la vida miserable y, mientras para algunos personajes la espera es sinónimo de resignación, para otros lo es de vida, ansiedad y permanencia en la tierra.

⁷⁴ Hay dos episodios en la obra en los cuales ocurre un evento confuso: Agustín ha muerto hace nueve meses, sin embargo, en dos ocasiones hay menciones a él como si estuviese vivo. Veamos:

Ellos protestaron. Uno se inclinó hacia él. Dijo, con una voz apenas perceptible:

–Escribió Agustín.

El coronel observó la calle desierta.

–¿Qué dice?

–Lo mismo de siempre.

Le dieron la hoja clandestina. El coronel la guardó en el bolsillo del pantalón. Luego permaneció en silencio tamborileando sobre el envoltorio hasta cuando se dio cuenta de que alguien lo había advertido. Quedó en suspenso (*ibíd.*, p.45).

En un segundo momento, cuando el coronel presencia las apuestas que se hacen en el pueblo, ocurrirá lo que sigue:

Álvaro examinó el tapiz. No apostó en la vuelta siguiente. Sacó dinero del bolsillo del pantalón, y con el dinero una hoja de papel. Se la dio al coronel por debajo de la mesa.

–Es de Agustín– dijo.

El coronel guardó en el bolsillo la hoja clandestina (*ibíd.*, p.70).

Consideramos que esta presencia de Agustín es una evocación que significa que todo lo que venga clandestino ahora se llamará “de Agustín”. Esto hace más dolorosas las noticias de la “revolución”: no solo relatan las vidas y muertes de quienes se oponen a esta Regeneración nacional, también le recuerdan al coronel que perdió un hijo a causa de ella.

En relación con las tensiones entre familia y pueblo, sobresale el tipo de interacciones que se generan entre la familia del coronel y el pueblo pues, como ya lo habíamos indicado, la presencia del gallo genera tensiones y pugnas de poder que nos parece necesario demarcar. Abordaremos, entonces, a la familia como representación de una institución particular y luego al pueblo, algunas de sus características como colectivo y la tensión antes nombrada. Sobre la familia lo primero que retomaremos es una idea de igualdad o simetría entre esposos. La vida en junta, el tiempo y los sufrimientos parecen haber convertido a estos sujetos en una unidad. Aunque esto no ocurre todo el tiempo, hay pasajes de la novela en que se plantea una mirada especular a la hora de entender a la pareja. Planteamos dos ejemplos de esto: (i) la forma en que el narrador construye la imagen de cada uno de ellos y, (ii) un instante en que el diálogo pasa a segundo plano y prevalece la mirada.

Según el narrador, ella “[...] era una mujer construida apenas en cartílagos blancos sobre una espina dorsal arqueada e inflexible” (*ibíd.*, p.8), mientras él “[...] era un hombre árido, de huesos sólidos articulados a tuerca y tornillo. Por la vitalidad de sus ojos no parecía conservado en formol” (*ibíd.*, p.11). Ambos personajes encarnan la vejez y la persistencia, su fuerza vital representada en el cuerpo –espina dorsal inflexible de ella y huesos sólidos de él– y parecen dos rostros de una misma entidad. En el segundo momento, el narrador mostrará que cuando el coronel ve a su esposa mientras hablan de su hijo muerto, “[...] sus ojos tropezaron con otros ojos exactamente iguales a los suyos” (*ibíd.*, p.43). Tenemos aquí la idea de unión (*eros*), trenzada por la vejez, la enfermedad –como ya se trató– y el dolor de la muerte, de la cada vez más cercana infertilidad. Sin embargo, hay también momentos en donde la simetría y la complementariedad no son la esencia. Lo que prima es el desgaste, la diferencia, el desconocimiento. En un episodio se plantea que “[...] el coronel comprobó que cuarenta años de vida común, de hambre común, de sufrimientos comunes, no le habían bastado para conocer a su esposa. Sintió que algo había envejecido también en el amor” (*ibíd.*, p.57). Como complemento de esta simetría y esta identidad, también entra a complejizar el panorama la idea de desgaste, de agotamiento interno, de deterioro por el universo compartido. También podemos añadir que la casa, como representación de los sujetos que la habitan, también se encuentra deteriorada (hay goteras, el piso es de tierra) y se encuentra alejada del pueblo.

Otra característica es la relación compleja de poder compartido entre el coronel y su esposa. Él es el jefe de la familia y sus decisiones –la de la espera, por caso– determinan el presente de todos. La primera imagen de la novela es su decisión de ceder el rezago de café a su mujer, y la última es su determinación de que para seguir sobreviviendo habrán de comer “mierda”. Esto implica que su autoridad dictamina el devenir familiar,

y no sólo el personal. De otra parte tenemos a su esposa: ella se encarga de la casa, la repara y la rearma, multiplica los bienes, administra el dinero de Agustín, verdadero proveedor de la familia, es la archivadora de la historia burocrática del proceso del coronel y escucha las versiones finales de las cartas que escribe su esposo. En suma, y como lo indica el narrador, ella se ha encargado de “[...] sostener la economía doméstica en el vacío” (*ibíd.*, p.29). Y, aunque pareciera que estas funciones están bien determinadas, él ordena y ella administra dichas órdenes, en ocasiones hay pugnas que burlan estos límites. La primera la vemos en esta curiosa escena en donde la mujer aparece disfrazada de coronel, cuando decide ordenar la casa:

Esa mañana había puesto la casa en orden y estaba vestida de una manera insólita, con los viejos zapatos de su marido, un delantal de hule y un trapo amarrado en la cabeza con dos nudos en las orejas. “No tienes el menor sentido de los negocios”, dijo. “Cuando se va a vender una cosa hay que poner la misma cara con que se va a comprar”.

El coronel descubrió algo divertido en su figura.

-Quédate así como estás –la interrumpió sonriendo–. Eres idéntica al hombrecito de la avena Quaker.

Ella se quitó el trapo de la cabeza.

-Te estoy hablando en serio –dijo–. Ahora mismo llevo el gallo a mi compadre y te apuesto lo que quieras que regreso dentro de media hora con los novecientos pesos.

-Se te subieron los ceros a la cabeza –dijo el coronel–. Ya empiezas a jugar la plata del gallo (*ibíd.*, p.64).

Estamos frente a una mujer cuya fuerza lidera, una mujer que realiza las tareas que están asignadas culturalmente a su rol sino que se ofrece para ejecutar las de su marido, a saber: negociar el gallo y, con eso, responder económicamente por la casa. Esto es, su ímpetu ocupa los planos simbólico (la mujer en los zapatos de su marido como hombre y como proveedor) y real (la mujer como artífice de su hogar). Sin embargo, este empuje es fugaz, pues vemos que cuando el coronel vuelve sin la venta hecha ella experimentó una “[...] confusa sensación de vergüenza y resentimiento” (*ibíd.*, p.65), que la devolvió al lugar de siempre.

Sobre el pueblo podemos plantear características que no se muestran mejor que en el día de entrenamiento en la gallera. Allí vemos que después de sentir la vida del gallo en sus manos, el coronel decide llevárselo de la gallera a su casa y cancelar el trato de venta con don Sabas:

[...] no se arrepintió. Desde hacía mucho tiempo el pueblo yacía en una especie de sopor, estragado por diez años de historia. Esa tarde –otro viernes sin carta– la gente había despertado. El coronel se acordó de otra época. Se vio a sí mismo con su mujer y su hijo asistiendo bajo el paraguas a un espectáculo que no fue interrumpido a pesar de la lluvia. Se acordó de los dirigentes de su partido, escrupulosamente peinados, abanicándose en el patio de su casa al compás de la música. Revivió casi la dolorosa resonancia del bombo en sus intestinos.

Cruzó por la calle paralela al río y también allí encontró la tumultuosa muchedumbre de los remotos domingos electorales. Observaban el descargue del circo. Desde el interior de urna tienda una mujer gritó algo relacionado con el gallo. Él siguió absorto hasta su casa, todavía oyendo voces dispersas, como si lo persiguieran los desperdicios de la ovación de la gallera (*ibíd.*, p.77-78).

Vemos que el gallo activa al pueblo, lo despierta de una siesta de diez años. También volvemos a la lógica de la evocación, desde la cual el coronel ve espectáculos del pasado, miembros vivos de su partido, domingos en los cuales sí se sufragaba. Nada en el pueblo parecía vivo antes y ahora, es la misma comunidad la que reclama el animal, pues recordemos lo que explica la esposa del coronel cuando él vuelve con el gallo raptado: “-Dijeron que se lo llevarían por encima de nuestros cadáveres –dijo–. Dijeron que el gallo no era nuestro sino de todo el pueblo” (*ibíd.*, p.78). Y entonces, ¿qué es el pueblo que ahora vive por el gallo?, ¿qué sale del sopor porque empiezan los entrenamientos?, y ¿por qué lo siente como un bien público? Esta última pregunta representa eso que antes anunciamos como una tensión entre la familia-casa y el pueblo: el gallo es el objeto de pugna, porque significa valores e ideas distintos para cada bando. En este punto es importante indicar la necesidad de observar con atención lo que significa el hogar del coronel y su relación con el afuera, y cómo el pueblo se transforma de acuerdo a la presencia o ausencia de ese otro símbolo que es el gallo. Dado este evento significativo en la obra, nos interesa proponer cuatro reflexiones finales desde las cuales es importante leer esta obra.

- La idea del tiempo cíclico en la novela. El mismo coronel aceptará que su historia se parece a la del gallo capón (*cfr.* p. 34), es decir, su espera será eterna porque solo es una pieza de una lógica repetitiva que pierde sentido. Recordemos que en *Cien años de soledad* se contará que hay un narrador que pregunta a su público si quiere escuchar la historia de este gallo y que ninguna respuesta –sí, no, quedarse en silencio o irse– genera que el contador de relatos cuente, siempre volverá a la misma pregunta. Este relato tiene la cadencia de una repetición y narra una historia de ecos y procesos eternos.

- La esperanza del coronel podría leerse como un impulso siniestro. Hay en él una fe incompresible que derrota a las instituciones –demuestra su falla, su vacío– y las vuelve a construir –porque él tiene una creencia en ellas–. Su esperanza es perversión, además, porque parece un ejercicio egoísta que, igual, resulta aniquilando a otros a su paso. Finalmente, es perversa porque no se agosta y porque parece fundada en el ejercicio de hacer que la voluntad propia sea voluntad ajena.
- La tercera idea es la constante evocación de la soledad y la aniquilación como taras sociales e individuales. Estamos frente a un pueblo inundado por el sopor y la ignominia, al tiempo que frente a sujetos entregados a voluntades ajenas, o con la energía insuficiente para hacerse un presente distinto. Las luchas políticas parecen ahora monólogos olvidados y no parece haber lugar para la creación, en un ambiente denso y sombrío.
- Finalmente, conectada con la primera idea del gallo capón, vemos en la novela la expresión constante de una sordera social, de una imposibilidad de crear puentes comunicativos y simbólicos comunales. Sólo hay vidas fragmentadas, rumiando sus propias miserias.

Cerremos este trabajo analítico de *El coronel no tiene quien le escriba*, entendiéndolo como una alegoría de nación. En este momento, preparatorio de un trabajo más interpretativo, algunos personajes actúan como símbolos que remiten a un momento social particular: las tensiones bipartidistas de mediados de siglo XX, pues tal como lo afirma Klaus Meyer-Minneman sobre esta novela y a *La mala hora*, permiten una:

[...] concretización del potencial significativo de las dos novelas, la cual, por una parte relaciona el argumento con una realidad político-social determinada y, por otra parte, lo conecta con cada uno de los elementos concretos de la lectura de la obra (1995, p. 263).

Uno de esos elementos es, sin duda, los personajes o actantes. Por caso, aceptamos ver a don Sabas, al alcalde, al médico, al sirio Moisés, al padre Ángel, al abogado y a la policía como figuras alegóricas, porque aparecen en el relato como únicos exponentes de sus instituciones o comunidades y su presencia nos arroja características del pueblo y de sus complejidades. No obstante, sobresale uno de este conjunto: Sabas.

Sabemos que Sabas pertenece al mismo partido del coronel y que, según el narrador, es el “[...] único dirigente de su partido que escapó de la persecución política y continuaba viviendo en el pueblo” (*ibíd.*, p.13). Es, además, el compadre del hijo muerto del protagonista, posee una casa construida apenas hace dos años y tiene mucho poder y dinero en el pueblo. En su casa, llena de capataces y otros empleados, hay comida y más bienes desperdigados por doquier; también allí habita su esposa, una mujer agorera, supersticiosa y rezandera (quiere interpretar sueños, cree en la reencarnación, le parece que un paraguas abierto es una casa es un mal augurio, considera un sacrilegio cuidar a un gallo) con quien él tiene muy poca paciencia. Agregamos que este hombre también parece interesado en el gallo del coronel. Finalmente, don Sabas es un hombre enfermo de diabetes, que cree que tomar azúcar en pastilla “[...] es como cargar la muerte en el bolsillo” (*ibíd.*, p.50). Estas dos últimas características, su interés por el gallo y su enfermedad, son las que nos interesan pues determinarán parte de su rol en la novela. Así pues, recuperemos un poco el contexto del interés por el gallo. La primera mención de este ocurre así:

-No sea irrazonable –insistió don Sabas–. Es un negocio de dos filos. Por un lado se quita de encima ese dolor de cabeza y por el otro se mete novecientos pesos en el bolsillo.

-Novecientos pesos –exclamó el coronel–.

-Novecientos pesos.

El coronel concibió la cifra.

-¿Usted cree que darán ese dineral por el gallo?

-No es que lo crea –respondió don Sabas –. Es que estoy absolutamente seguro.

Era la cifra más alta que el coronel había tenido en su cabeza después de que restituyó los fondos de la revolución. Cuando salió de la oficina de don Sabas sentía una fuerte torcedura en las tripas, pero tenía conciencia de que esta vez no era a causa del tiempo (*ibíd.*, p.53).

El coronel se encuentra fascinado por la cifra mencionada por su compadre, no puede imaginar esa cantidad de dinero, pero le tranquiliza que él se lo haya asegurado. Junto con el coronel, el lector se sorprende frente a las posibilidades de tener todo ese dinero, que se compara con el de los fondos de la revolución. Ahora, cuando el coronel visita de nuevo a Sabas para establecer el negocio ocurre esto: “[...] -Es para la cuestión del gallo –murmuró [el coronel]. Entonces don Sabas acabó de abrir la puerta. “La cuestión del gallo”, repitió sonriendo, y empujó al capataz hacia el corredor. “El mundo cayéndose y mi compadre pendiente de ese gallo” (*ibíd.*, p.63).

Todo esto como si Sabas no hubiese estado pendiente también de dicho animal. Esta actitud convierte en otro personaje al negociante liberal: ya no más que un empresario que antes de hacer un negocio, avergüenza y reduce a su cliente. Por tal razón, dirá:

[...] Tengo un cliente que quizá le dé cuatrocientos pesos. Pero tenemos que esperar hasta el jueves.

-¿Cuánto? –preguntó el médico.

-Cuatrocientos pesos.

-Había oído decir que valía mucho más –dijo el médico.

-Usted me había hablado de novecientos pesos –dijo el coronel, amparado en la perplejidad del doctor–. Es el mejor gallo de todo el Departamento.

Don Sabas respondió al médico.

“En otro tiempo cualquiera hubiera dado mil”, explicó. “Pero ahora nadie se atreve a soltar un buen gallo. Siempre hay el riesgo de salir muerto a tiros de la gallera”. Se volvió hacia el coronel con una desolación aplicada:

-Eso fue lo que quise decirle, compadre (*ibíd.*, p.67-68).

Entonces, don Sabas deja en el otro la responsabilidad de un “malentendido” y recula de todo lo que había comunicado implícitamente en la primera reunión que tuvo con el coronel, a saber, su interés de comprar el animal y la rentabilidad del negocio. Completa esta escena dando sesenta pesos al coronel como adelanto del buen gesto de conseguir un arriesgado comprador:

Una vez fuera de la oficina de don Sabas, el médico y el coronel discutirán:

-El único animal que se alimenta de carne humana es don Sabas –dijo el médico–. Estoy seguro de que revenderá el gallo por novecientos pesos.

-¿Usted cree?

-Estoy seguro –dijo el médico–. Es un negocio tan redondo como su famoso pacto patriótico con el alcalde.

El coronel se resistió a creerlo. “Mi compadre hizo ese pacto para salvar el pellejo”, dijo. “Por eso pudo quedarse en el pueblo”.

“Y por eso pudo comprar a mitad de precio los bienes de sus propios copartidarios que el alcalde expulsaba del pueblo”, replicó el médico (*ibíd.*, p.69).

Estas reflexiones que hace el médico sobre don Sabas –y que el coronel no se había atrevido a ver– nos plantean varias ideas:

- El gallo es tan buen negocio como un acuerdo político; es decir, lo ideológico no interviene en la adquisición de su riqueza;
- su disposición política, actitud de escucha y de acuerdos con el partido contrario, representado en el alcalde, no era más que una estrategia para obtener territorios de sus compañeros de partido, a menor precio;
- el poder territorial y monetario de don Sabas se ha alcanzado a costa del desplazamiento forzado y la muerte de otros hombres, y por tanto, también se ha fundado en alianzas con los artífices de estas violencias.

Ahora, conectada con su actitud frente a todo el asunto del gallo, pero sobre todo lo que esto connota, está su diabetes. Recordemos que el médico está haciendo una visita al enfermo en ese momento, cuando afirma: “[...] Habrá que fusilarlo –dijo el médico dirigiéndose al coronel–. La diabetes es demasiado lenta para acabar con los ricos” (*ibíd.*, p.66). Un momento después añadirá: La pobreza es el mejor remedio contra la diabetes. “Gracias por la receta”, dijo don Sabas tratando de meter su vientre voluminoso en los pantalones de montar. “Pero no la acepto para evitarle a usted la calamidad de ser rico” (*ibíd.*, pp. 66-67). Vemos, entonces, no solo una tensión entre estos dos hombres del mismo partido, sino una ratificación de Sabas en la riqueza material, un deseo profundo por permanecer allí, así considere que el pueblo en el que habita “es una mierda” y que su enfermedad le augura la muerte a cada paso.

Es momento de sumar todas estas características que hemos presentado: es claro que don Sabas no pertenece a la élite partidista del país, pues “[...] llegó al pueblo vendiendo medicinas con una culebra enrollada en el pescuezo” (*ibíd.*, p.58), así que su riqueza fue aumentando poco a poco, pero se consolidó a costa de la muerte y la fragmentación de su propia comunidad. Digamos que no solo es un “nuevo rico” sino que su riqueza está en directa relación con el conflicto político nacional. Añadamos que su actitud acomodaticia le aseguró la supervivencia externa, pero que está enfermo, disminuido en el interior por su diabetes. Finalmente, tengamos en cuenta su actitud despectiva hacia su supersticiosa mujer y hacia el mismo coronel.

El segundo sujeto es el médico. Ya hemos visto que es agudo cuando analiza la situación económica de don Sabas. También podemos añadir que recibe en su correo periódicos internacionales desde los cuales se entera de algunos procesos políticos en Europa, aunque denuncia la censura evidente también en estos; igualmente, participa en la movilización de información clandestina entre los hombres de su partido. Finalmente, el narrador siempre lo describirá como un hombre joven y fresco, a pesar del calor, por

ejemplo. Esta vitalidad en unión con la política muestra otro tipo de actor social: no ya el liberal derruido como el coronel, o el liberal que explota las coyunturas políticas, sino un hombre comprometido con su partido y su profesión.

El tercero es el alcalde. Este personaje solo aparece una vez como personaje. Ya lo habíamos visto como el representante del partido conservador, con el que don Sabas hace su acuerdo económico. Esta vez sí lo vemos, gracias al narrador, al comienzo de la novela, cuando el cortejo fúnebre se prepara para el entierro:

-¿Adónde van con ese muerto?

El coronel levantó la vista. Vio al alcalde en el balcón del cuartel en una actitud discursiva. Estaba en calzoncillos y franela, hinchada la mejilla sin afeitarse. Los músicos suspendieron la marcha fúnebre. Un momento después el coronel reconoció la voz del padre Ángel conversando a gritos con el alcalde. Descifró el diálogo a través de la crepitación de la lluvia sobre los paraguas.

-¿Entonces? –preguntó don Sabas.

-Entonces nada –respondió el coronel–. Que el entierro no puede pasar frente al cuartel de la policía.

-Se me había olvidado –exclamó don Sabas–. Siempre se me olvida que estamos en estado de sitio.

-Pero esto no es una insurrección –dijo el coronel–. Es un pobre músico muerto

(*ibíd.*, p.14).

Este alcalde se puede identificar con uno de los personajes de “Un día de estos” (1962), cuento que Márquez escribirá un año después de publicar esta novela. Recordemos que ese hombre es un conservador que tiene una mejilla sin afeitarse porque lo aqueja un insostenible dolor de muela. En la novela vemos que, por orden suya, el cuerpo no puede seguir el recorrido planeado hasta enterrarlo porque cruza el cuartel de policía. Esto los obliga a tomar camino por otra cuadra, pero sobre todo nos permite reconocer la alianza, o bien, identidad entre la fuerza militar y la política. Así mismo, es posible notar que el poder que rige al pueblo también hace las veces de radar de la oposición, su misión no es solo responder cuando ocurre una violencia contra el orden establecido –matar al informante Agustín–, sino evitar revueltas, motines o reuniones entre opositores, que para el caso significan lo mismo, son igual de peligrosos. De ahí que, como una extensión del alcalde, el siguiente sujeto sea la policía. Esta fuerza, sin rostro y temida por todos, aparece en una ocasión en toda la novela. Es el momento en

que el coronel está presenciando unas apuestas. Minutos antes de la redada, había recibido de Agustín un comunicado clandestino:

De pronto se interrumpieron las trompetas del mambo. Los jugadores se dispersaron con las manos en alto. El coronel sintió a sus espaldas el crujido seco, articulado y frío de un fusil al ser montado. Comprendió que había caído fatalmente en una batida de la policía con la hoja clandestina en el bolsillo. Dio media vuelta sin levantar las manos. Y entonces vio de cerca, por la primera vez en su vida, al hombre que disparó contra su hijo. Estaba exactamente frente a él con el cañón del fusil apuntando contra su vientre. Era pequeño, aindiado, de piel curtida, y exhalaba un tufo infantil. El coronel apretó los dientes y apartó suavemente con la punta de los dedos el cañón del fusil.

-Permiso –dijo–.

Se enfrentó a unos pequeños y redondos ojos de murciélago. En un instante se sintió tragado por esos ojos, triturado, digerido e inmediatamente expulsado.

-Pase usted, coronel (*ibíd.*, p.71).

Esta escena nos permite ver varios aspectos, a saber: (i) el paso del brazo militar es una costumbre, conectada con el estado de sitio y el toque de queda que sufre el pueblo; (ii) hay una tensión que el narrador pacta entre el coronel y los asesinos de su hijo y, curiosamente, (iii) se puede evidenciar, de su parte, un respeto extraño por el coronel: lo dejan pasar sin problema pero, según el narrador, los ojos del asesino oficial lo trituran, lo digieren y lo expulsan, lo convierten en desecho, y, por tanto, lo liberan.

El quinto sujeto es el padre Ángel. Él representa la institución eclesial y una forma distinta de censura. Sabemos desde muy pronto en la novela que él se encarga de calificar moralmente el cine que llega al pueblo mediante campanadas de su iglesia. Frente a esto hay un episodio muy interesante al inicio de la obra:

(...) El padre Ángel utilizaba ese medio [las campanadas] para divulgar la calificación moral de la película de acuerdo con la lista clasificada que recibía todos los meses por correo. La esposa del coronel contó doce campanadas.

-Mala para todos –dijo–. Hace como un año que las películas son malas para todos.

Bajó la tolda del mosquitero y murmuró: “El mundo está corrompido”. Pero el coronel no hizo ningún comentario (*ibíd.*, p.21).

Esta escena es interesante porque, además de demostrar cuál es el filtro cultural del pueblo, expone el peso que tiene esta clasificación católica en sus habitantes. La

conclusión inmediata de la esposa del coronel no tiene que ver con lo arbitrario que puede ser este censor, sino con la calidad de una película que no ha visto, pero cuyo tutor afirma es inmoral. Sin embargo, su labor no termina allí: el padre Ángel también se acerca al cinematógrafo a revisar quién desoye su juicio y asiste a ver el filme prohibido. Finalmente, vemos también que cuando la mujer del coronel le consulta sobre la venta de los anillos de matrimonio, este le dice que es pecado: afirma que es un crimen contra Dios cambiar anillos sagrados en una prendería solo para alimentarse (*cfr. ibíd.*, p.57). Vemos, pues, que esta figura de lo religioso también se une a las dinámicas de censura y dominación del pueblo a través de las prohibiciones y la vigilancia, todo en nombre de la moral, el equilibrio, el bienestar.

Los últimos sujetos que nombraremos tienen menos intervención en la obra pero pueden aportar a esa diversidad creada por García Márquez. Nos referimos al abogado, como la fuerza judicial incapacitada para defender los derechos de los ciudadanos; al sastre, en la actitud que revela el letrero que ha puesto en su negocio: “Prohibido hablar de política” (*ibíd.*, p.46); y a los sirios y los turcos, como una presencia que hace más compleja la dinámica multicultural del pueblo y, a la postre, de la nación.

1.3.3. *La mala hora* (1962)

La mala hora, novela publicada por primera vez en Madrid hacia 1962, con un total de 5.000 ejemplares, premiada en Colombia en un concurso nacional patrocinado por la firma industrial de petróleo *Eso* el año anterior y cuyos jurados fueron Rafael Maya, Eduardo Mendoza Varela y Daniel Arango. En 1996 aparece la edición mexicana de la editorial Era.

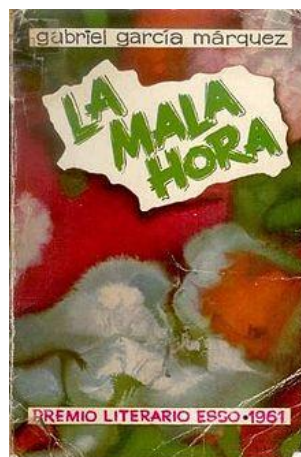


Imagen 7: Primera edición de *La mala hora*. Fuente: <https://goo.gl/wxwy9p>

Esta obra aparece cuando aún el país estaba concibiendo una esperanza en torno a un cambio violento agenciado desde la selva como una forma para curar de manera directa la violencia generalizada, plantea un escenario de tensiones políticas y violencia simbólica. En un pueblo, en aparente tregua, de casi dos años entre liberales y conservadores, empiezan a aparecer en las puertas de las casas unos pasquines que contienen rumores sobre los dueños de éstas.

Esta acción permite que la tensión por saber quién deja los susurros en las puertas, active la venganza de Montero sobre el joven Pastor. Luego se afecta el párroco y el juez Arcadio; pero no el alcalde, quien está más bien preocupado de sus negocios torcidos. Hasta que, acosado por la pesadilla colectiva y viendo el abandono de muchos pueblerinos, decide intervenir. Cae Pastor, entre otras cosas porque será acusado anónimamente de ser el amante de la mujer de Montero, el muchacho quien no resiste las torturas. Los celos, forma de violencia contra el otro, surten efecto y deja más acciones extremosas. El cadáver se vuelve ante los demás el de un preso fugitivo. El autor de los pasquines puede ser o “todos o ninguno”, afirma Casandra, la adivina del circo; aquí lo crucial que se ha hecho es que ya hay un chivo expiatorio, tras la cacería de brujas o la Manu Militare.

Mientras esto pasa, la novela va exponiendo éste y otros fenómenos desde diversos puntos de vista: el del alcalde del lugar, el sacerdote, el médico, el peluquero, algunas familias de élite, entre otros. La omnipresencia y dinamismo del narrador se parece un poco a la omnipresencia y dinamismo de los pasquines y del denso problema sociopolítico que atraviesa el pueblo y que se veló con una idea artificial de paz. Estamos así, frente a la historia de una cierta histeria colectiva y cuya causa es un bulo o una leyenda y donde cada uno de los habitantes de ese tropical pueblo espera su turno de calumnia (o de verdad). Esta situación va envenenando las almas lentamente.

La posibilidad que ofrece la obra de viajar por varios discursos, miradas y reacciones a una misma situación de confusión, represión y secretos, permite localizar ciertas instituciones, varios símbolos y coincidencias y algunas otras ideas para el análisis. Lo que haremos en una primera parte, entonces, será presentar la cronotopía del relato y algunas de estas características transversales, para, en un segundo momento, detenernos en los personajes y en lo que ellos representan en ese micro-mundo pueblerino. Como inicio de esa primera parte presentamos un cuadro en donde mostramos los tiempos en que ocurre cada evento importante de la obra –la narración es la historia de diecisiete días en el pueblo– y desde la mirada desde quién se reporta. Esto nos permitirá tener un

panorama básico de la variedad de discursos y la complejidad de las situaciones que se van generando.

Tiempos	Focos	Situaciones
4 de octubre	Padre Ángel	Se entera de los pasquines
	César Montero	Se dispone a salir de su casa por unos días, encuentra un pasquín en su puerta que comunica que Pastor y su esposa tienen una relación y en lugar de partir, busca la casa de Pastor, le llama a la puerta y le da un disparo en el vientre
	Alcalde	Suena el disparo, está trasnochado por su constante dolor de muela, neutraliza a César Montero en la calle, despeja la plaza y la casa de Pastor, llama al doctor y al juez del pueblo para que hagan la autopsia y el levantamiento del cadáver, respectivamente
	Padre Ángel	Asiste al entierro, vuelve al templo y habla con Trinidad de los ratones, ve la película "Tarzán y la diosa verde" (1938), el empresario lo busca para que explique por qué, si era una película "buena para todos" la censura. Él explica que es por respeto al muerto. De nuevo solo, en su despacho, termina de escribir una carta
7 de octubre	Arcadio	Hace el amor con su concubina embarazada, tiene dolor de cabeza, va al salón de billar, se entera de los pasquines, visita su oficina por primera vez en once meses (29) de cargo, conversa con el secretario y apuesta que descubrirá al autor de los pasquines
	Roberto Asís	Ella y su esposo Roberto han discutido por la aparición de un pasquín que afirma que su hija no es él. Como vive en una casa conectada a la de su madre viuda, la visita y procura calmar sus celos. Se queda dormido
	Padre Ángel	Visita el cuartel para hablar con César Montero. El alcalde no se lo permite. El padre va a dejar la carta escrita días antes, en el correo. Las damas católicas lo visitan en su despacho pues están alarmadas por los pasquines. Él desacredita sus preocupaciones.
Domingo-lunes	Carmichael	Ve varios habitantes del pueblo trasteando sus casas para evitar la inundación. Visita a Guardiola, el peluquero, para que lo afeite. El barbero habla de política, pese al letrero que tiene en su negocio y que obliga a hacer justo lo contrario.
	Alcalde	Almuerza en el restaurante del hotel, persiste su dolor. También él ve a los pobres del pueblo moviendo sus trastes de un lado para otro y se entera de que don Sabas les está alquilando un terreno mientras para la lluvia. Él se ofende con este oportunismo y les ofrece, cubierto por el Municipio, un espacio cerca del cementerio. También demuestra su poco interés en los pasquines.
	Padre Ángel	Hace su paseo usual: ahora visita al doctor y, luego, al alcalde. Acuerda con este último poder confesar a César el martes a las cuatro.
	Alcalde	Su dolor le desespera y va a una botica a buscar un nuevo analgésico. Como este no surte efecto, llama a tres de los soldados e irrumpe violentamente en

		la casa de Aurelio, el dentista del pueblo. Lo obliga a que lo atienda y le cure su absceso; al salir, le dice ingrato por forzarlo a tomar ese tipo de medidas violentas.
Martes	Juez Arcadio	El alcalde le consulta sobre el problema que representa que los miembros de la oposición no tengan cédulas electorales. El juez responde que para solucionarlo es necesario designar un registrador. Luego de este encuentro sale de su despacho, pasa por el negocio del sirio Moisés y compra regalos para su esposa.
	Alcalde	Llega a los terrenos cercanos al cementerio y pide almuerzo a una de las damnificadas. Esta lo rechaza pero igual lo alimenta. Ve llegar el circo, se encuentra con el dentista.
	Padre Ángel	Conversa con la mujer del juez para pedirle que legitime su unión con ese hombre ante Dios. Visita a César Montero y se entera que no está incomunicado por voluntad sino por decisión del alcalde. Mientras el padre se aleja del lugar, el alcalde habla con Montero y este compra su libertad con terneros.
Miércoles	Alcalde	El doctor Octavio Giraldo ve partir del pueblo a Rosario de Montero. El alcalde habla con el empresario de circo y solicita pasar una noche con Casandra, la mujer que lee el futuro. También ofrece dinero a los hombres del pueblo para que “desvarar” el cadáver de una vaca que ya hiede.
	Viuda de Montiel	Se entera de los pasquines, habla con Carmichael sobre la fortuna mal habida de su esposo difunto.
	Viuda de Asís	Le comenta al padre Ángel que teme que su hijo cometa una locura por celos.
	Octavio Giraldo	Habla con don Sabas de los pasquines. También lo hace con el padre Ángel y le pregunta si acaso sus feligreses no son totalmente honestos en la confesión.
	Alcalde	Entra a cine, el empresario le ofrece su negocio. Ya en su casa es visitado por Casandra, quien le lee las cartas.
Jueves	Padre Ángel	Habla con Trinidad sobre los ratones y le pregunta si ha mentido por omisión en la confesión. Ella acepta que sí: su tío intenta abusar de ella por las noches y ella nunca lo había confesado.
	Alcalde	Busca al juez por todas partes. Lo encuentra en la peluquería. Le pregunta qué proceso debe iniciar para cobrarle al Municipio los terrenos del cementerio. Debe nombrar peritos para ello.
	Benjamín	Este vendedor de armarios deja su negocio encargado a Mina y visita al dentista. Éste, ya en su casa, comentará que otras familias del pueblo se están yendo.
	Alcalde	El padre Ángel le comenta su preocupación por los pasquines. Le parece un asunto moral que necesita intervención.
Viernes-sábado	Viuda de Montiel	Se publica un bando en el pueblo: se restituye el toque de queda y se convoca la creación de una guardia civil. La viuda se entera y decide que quiere irse.
	Alcalde	Convoca la guardia; todos son de la oposición. El empresario insiste en hacer negocios con el alcalde.
	Benjamín	Visita a Nora de Jacob y, para evitar corrillos, deja las ventanas abiertas.

Domingo	Padre Ángel	Se presentan en la misa todos los hijos de la viuda de Asís. Ella se levanta después del sermón, insatisfecha de las palabras del padre.
	doctor Giraldo	Hace un comentario grosero a su esposa. Visita a la viuda de Montiel por su recaída. Luego de su partida, la viuda pregunta a Carmichael la respuesta de Sabas a su propuesta de comprarle la finca de don Chepe Montiel.
	Alcalde	Recibe también un pasquín, a pesar de todos sus esfuerzos por vigilar el pueblo: “No gaste pólvora en gallinazos, teniente” (158). En la plaza, un agente le entrega una hoja clandestina y le comenta que han apresado a Pepe Amador, quien las estaba repartiendo. Cancela las rondas civiles y restaura las oficiales.
	Padre Ángel	El padre Ángel visita a Mina y su abuela ciega, allí se entera de la vuelta de las hojas clandestinas y del rumor de que hay guerrillas organizándose.
Lunes	Mateo Asís	Ha pasado la noche con Nora de Jacob. Cuando sale a la calle, lo encuentra el toque de queda pero para él hay tratamiento especial y puede volver a su casa.
	Juez Arcadio	Conversa con el peluquero sobre la situación. El barbero le entrega una hoja clandestina para que la reparta, pues considera que él es un hombre leal, a pesar de ser amigo del alcalde. Luego va a beber al bar de don Roque y en el excusado arroja la hoja.
	Don Sabas	Se niega a ver a Carmichael. Lo visita el alcalde y lo acusa de abigeato. Acuerdan un precio para seguir haciendo esto con las reses de la viuda de Montiel. El alcalde apresa a Carmichael por la misma razón.
Miércoles a viernes 21 de octubre	Alcalde	El circo se va. El alcalde se encarga de sus dos presos: Amador y Carmichael
	Benjamín	Es visitado por la madre de Pepe Amador para que redacte un memorial. Antes ese era su trabajo. Después de comprar una hoja de papel sellado, se entera de que el joven ha muerto y la devuelve.
	Alcalde	Despierta de una siesta por los gritos de las mujeres en el cuartel. Ordena la escena del crimen y afirma a todos –a su mamá, al padre, al médico– que Amador se fugó. Echa a los dos hombres del lugar apuntándoles con su arma.
	Padre Ángel	Ya no se habla de los pasquines, visita la familia de Carmichael. Luego va a su casa, descubre que ya nadie habla de los pasquines, cena y duerme. A la mañana del viernes, se despierta tranquilo –su última intervención será: “No me di cuenta de nada” (203)– cuando Mina menciona los tiroteos. Tararea la melodía de Pastor y habla con Mina, quien le cuenta que el alcalde reanudó la persecución de la oposición y muchos hombres o están en la cárcel o se fueron para el monte a unirse a las guerrillas.

Tabla 7: Tiempos, focos y situaciones en *La mala hora*. Fuente: elaboración propia.

Hay varios aspectos importantes para iniciar el análisis de esta obra. El primero es que el narrador nunca usará los adjetivos que determinan la pertenencia a algún partido político; su maestría, entonces, es inconmensurable ya que logra presentar un conflicto de violencia en un marco político y jurídico sin aludir a los dos bandos que desangraron

a Colombia en el siglo XX. Esto no sólo implica un acto político de hacer difuso un panorama que otras novelas de violencia no dejaban de mentar, sino que amplía los marcos de referencia: este pueblo –sin nombre– puede ser cualquier pueblo en donde dos posturas opuestas de naturaleza ideológica se enfrentan, y en donde la población anida el bien y el mal, tanto como sus gobernantes, haciendo que la muerte se naturalice y se normalice.

El segundo aspecto tiene que ver con que, a pesar de esta indeterminación de personajes, el conflicto es claro: hay dos partidos políticos que han batallado por mucho tiempo. Sin embargo, institucionalmente se respira un clima de acuerdos, hay tregua. Esta consiste en que los líderes de los pueblos –en nuestro caso, el alcalde-teniente sin nombre– “harán mejor las cosas”, encarnarán de una mejor manera la democracia. Entonces, se han pactado tratados y se ha dado a las fuerzas oficiales la tarea de evitar el conflicto, y aunque el país tiene “[...] artículos de prohibida importación” (García Márquez, 1969, p. 56) y otros problemas económicos, parece dirigirse a la paz, pero, ocurre un escándalo: empiezan a aparecer los pasquines. Entonces, vemos en el alcalde una voluntad de seguir las órdenes de la paz pero un deber de controlar este crimen moral que está aterrando a cierta parte de la población. Es innegable que está comprometido, pues usa los métodos que antes utilizaba para acabar con sus enemigos (vigilancia, toque de queda, prisión), para descubrir al pervertidor del orden. Esto va así hasta que los otros papeles, las hojas clandestinas de la oposición, le demuestran que nada ha cambiado y que la fuerza, la censura y la represión siguen siendo necesarias para que él permanezca en el poder.

Esta paz institucionalizada no fue más que un decreto, otro papel –como un pasquín o una hoja clandestina– que construye una realidad simbólica que dista de la otra. Uno de los personajes resume la realidad de este acuerdo: “son los mismos con las mismas” (*ibíd.*, p. 77), nada ha cambiado y parece que se ignorara que nombrar la paz no es hacerla, cuando los problemas de fondo que motivaron la guerra siguen intocables. Esto es lo que descubre la oposición, y la novela cierra con la “reaparición” del conflicto:

Sonaron disparos hasta hace poco [...] Parece que se volvieron locos buscando hojas clandestinas. Dicen que levantaron el entablado de la peluquería, por casualidad, y encontraron armas. La cárcel está llena, pero dicen que los hombres se están echando al monte para meterse en las guerrillas (*ibíd.*, p. 202).

El tercer aspecto, como se puede ver en el esquema es que el relato inicia y termina con el mismo personaje, el padre Ángel. El lector saludará la obra y se despedirá de ella

viendo a este hombre habitar su pueblo y recordándose –para recordarnos a nosotros– el día y el santo que lo cobija. Esta propuesta de circularidad puede tener dos lecturas: el círculo es la perfección, y un relato que comienza, destruye y se destruye y vuelve al punto de inicio es un relato perfecto, cerrado, construido para sí mismo; también, un relato que vuelve a su punto inicial, casi sin alteraciones, representa una realidad sin salida, una eterna y cadente repetición de la vida.

Por ahora no podemos negar que esta novela acepta ambas propuestas pues, por una parte, el narrador inicia en el padre Ángel un recorrido exhaustivo por varios sujetos del pueblo, ha trasegado con muchos personajes para mostrarnos lo que es el lugar, y termina, tal vez agotado y sonriente como el mismo sacerdote, volviendo al lugar de donde partió: el relato atiende a la simetría y a una forma de armonía, el círculo. Por otra parte, este círculo es *vicioso*, pasamos de la belleza de su forma a la desesperación de que exista: si volvemos al padre Ángel y él puede dormir y pensar en los santos y escuchar comentarios sobre el pueblo con una sonrisa, entonces nada ha pasado, nada ha cambiado. Los enfermizos movimientos telúricos de las tensiones del pueblo no le representan nada a la historia. No pasó nada.

Un cuarto aspecto es esta omnipresencia del calor y de la lluvia. Este aspecto, analizado por su fuerte presencia en la cuentística garcíamarquiana, hace que todo ese temor que abraza al pueblo, en la alta temperatura (como cuando se dice de una situación “esto está caliente”), se deshaga y transforme las situaciones. También hemos indicado otrora que los relatos de García Márquez tienen un profundo interés en crear temporalidades distintas a la del reloj: los fenómenos de la naturaleza son otra forma de llevar el tiempo vital. Estos representan también esa constante evocación al diluvio, a la catástrofe, al Juicio Final, y con ello, a la superstición como modo de habitar y entender el mundo de los dioses, pero, sobre todo, de los hombres.

Como quinto y último aspecto previo nos parece importante abordar, así sea básicamente, el fenómeno de los pasquines. Estos productos “solo dicen lo que ya anda diciendo la gente” (*ibíd.*, p. 37), es decir, están basados en el rumor popular: puede o no ser cierto lo que afirman. Son puestos en las puertas de algunas casas del pueblo –lo que implica que, por ubicarse en el umbral entre lo público y lo privado que es la puerta, hay un interés de sanción y de vergüenza comunal e individual. Más cuando vemos que lo que afirman son “verdades” sabidas por todos (*ibíd.*, p. 29)– y que, por ejemplo, se habían encontrado “once en siete días” (*ibíd.*, p. 75). También se sabe que otro pueblo (*ibíd.*, p. 33) se había aniquilado a sí mismo por la presencia de estos papeles. Entonces, ¿qué es este comunicado de naturaleza informativa, que reporta ideas que ya todo el mundo había comentado?, ¿qué sentido tiene escribir lo que ya se sabe y se discute?, ¿para qué poner por escrito “chismes” y corrillos en “papelitos” (*ibíd.*, p. 59)?

Resultaría reduccionista dar respuesta simple a estas cuestiones. Podemos, en cambio, pensar varias implicaciones de la presencia de los pasquines. Una es que hay una idea de culpa y, por tanto, de moral que se está construyendo: se “acusan”, o se vuelven a acusar, públicamente las infidelidades, la mentira, la apariencia, la codicia, entre otras. Se denuncia lo que el corrillo ya había denunciado, aunque no fuera enteramente de interés público. Otra implicación es que la escritura, aunque siguiera tan poco la ortografía “que parecían errores deliberados” (*ibíd.*, p.75), deja el “chisme” en un nuevo plano de lo simbólico: lo enunciado ya no se puede esfumar cuando se esfume el grupo de comentaristas que lo hablan, ahora hace parte de un universo físico y puede ser más real: la letra.

Una tercera implicación es su omnipresencia: todos los habitantes temen que sea su turno de ser juzgados –es decir, reconocen la existencia de un pecado denunciado, digno de ser redactado y reportado– pero nunca se encuentra al autor. Es así como la culpa no siempre está conectada con la verdad: no todos los pasquines contienen verdades, pero todos son aterradores. Para terminar estas implicaciones, cabe anotar que el contenido de éstos está relacionado con lo sexual, lo íntimo, lo erótico y el cuerpo: la supuesta infidelidad de Pastor y Rosario de Montero, la idea de “[...] que los viajes [Raquel Contreras] que ha hecho este año no fueron para calzarse los dientes, como ella dice, sino para abortar” (*ibíd.*, p.29), que, de los once hijos de Carmichael, solo los negros son suyos, o que la viuda de Asís tiene enterrado en su casa el cadáver del hombre con quien engañaba a su esposo, y que este mató. Incluso, el rumor sobre don Sabas disparando por el ano a los burros que vendía, también es sexual (*ibíd.*, p.101). Entonces, como toda mentira, no importa tanto su contenido, sino lo que puede decir de quienes la creen, la producen o se relacionan con ella. Vemos que el cuerpo social siempre tendrá una relación compleja con la sexualidad –y con la muerte que el goce implica–, y será un tema a partir del cual se construye subjetividad como comunidad, pero desde el cual también se liberan muchas tensiones culturales, sociales y políticas. Ahora bien, este asunto de los pasquines pasa a un segundo plano cuando, de nuevo, “resurgen” en el pueblo las hojas clandestinas de la oposición. En ellas se está informando de una reorganización social en el centro del país, por parte de la oposición: la tregua política no les ha dejado conformes, no sienten que haya pasado nada después de su rendición, la regeneración parece una burla.

En ambos documentos –pasquines y hojas– vemos un anonimato disfrazado: en los primeros no se sabe quién es, pero todos saben su contenido; en el segundo, no se sabe el rostro del autor pero lo firma el partido, en cambio, su contenido esta vez sí era desconocido antes, debido a la censura y la desinformación en que se mantiene el pueblo. También encontramos un peligro en la presencia de ambos: generan fenómenos

en el lugar, desatan actitudes en los sujetos: o se van de allí, como las élites frente a los chismes o los hombres que parten a las guerrillas, u obligan al alcalde a tomar medidas: nombrar una guardia civil y volver a instaurar el toque de queda, o reubicar la guardia militar y continuar con el estado de sitio que la tregua había suspendido.

Después de esta introducción, queremos presentar la idea de un micro-mundo, y revisar así qué instituciones y sujetos sociales propone la obra. Ya hemos indicado que no trataremos a ese protagonista colectivo sino justamente a esos elementos que no hacen parte de él. Dado que es claro un conflicto bipartidista, los organizaremos ideológicamente: primero discutiremos la figura del alcalde, de las viudas Asís y Montiel y el padre Ángel. Ellos representan la élite y el orden del poder, del dinero y de la moral, respectivamente. Pasaremos a personajes interesantes por su compleja “neutralidad”: el juez Arcadio, Carmichael y el señor Benjamín. Terminaremos con el otro bando del conflicto, a saber, el médico Giraldo, el peluquero Guardiola, don Sabas, el dentista y Pepe Amador. No nos interesa fragmentar la realidad de la novela, sino analizarla desde las profundas oposiciones que entraña.

El personaje del alcalde del pueblo es muy rico en sus características y está muy bien construido. No es difícil relacionarse con él y entender la complejidad de su situación: es un hombre que desea poder y su posición en el partido se lo permite; además, tiene a cuestas la responsabilidad de representar con sus actos y su gobierno la tregua pactada remotamente. Nunca ha sido querido por ese protagonista colectivo que es el pueblo, y aunque conoce la fuerza y la manipulación, los dolores humanos –sus muelas– lo reducen a un guiñapo y la superstición lo arrasa. Él es censor, administrador, pacificador y reñidor de la comunidad que rige. El narrador describe que “era joven, de ademanes fáciles, y en cada paso revelaba el propósito de hacerse sentir” (*ibíd.*, p.19). Siempre tiene en la boca el nuevo lema de la nación, es decir, el de la integración y la paz. Él y el municipio son uno: el dinero y las órdenes corren por cuenta del segundo pero son administrados por el primero. En una ocasión dirá: “[...] cincuenta pesos [...], al que me traiga a la oficina antes de una hora los cachos de esa vaca”-. Todos los hombres que estaban cerca salen a correr, con la esperanza de ganarse el dinero quitando del camino una vaca que se podría bajo la lluvia desde hacía días. Ahí, afirmará al empresario de circo, quien está cerca: “este es un pueblo feliz” (*ibíd.*, p.89). Usa el dinero para ganarse a un pueblo que no lo quiere, pero que lo necesita. Asegura que la paz es solo cuestión de ocupación, la disidencia solo se explica como la existencia del ocio, de la falta de oficio. Sobre el dinero, también debemos reparar en que él afirma haber ganado siempre el mismo sueldo: todo lo que llega del partido se destina a las elecciones, y lo que ellas obligan a hacer. Entonces, el dinero que va ganando y lo va enviando surge de otros lugares.

El primer punto interesante *es su dolor de muela*, lo febril de su situación de salud. Este dolor inicial, como lo indicamos, lo dobliega y hace que su único remedio sea Aurelio, el dentista liberal del pueblo. Al principio se niega a esta opción pues cree que “[...] tendría que romperlo [al dentista] a tiros y entonces quedaríamos en las mismas” (*ibíd.*, p.41), siente que puede evitar tamaña dependencia. Sin embargo, el paso del tiempo y del dolor hace que le pida al padre Ángel: “trate de todos modos de hablar con el sacamuelas [...] Todo esto contribuye a la consolidación de la paz” (*ibíd.*, p.43). Lo que habíamos visto sobre su lema se hace aquí patente: la paz es que un dentista preste sus servicios a cualquiera que los requiera, pero esta no será tan coherente: en una noche de insoportable agonía, el alcalde arma a tres de sus hombres y entra en la casa de Aurelio, con los métodos en antes. Este, con una parsimonia indudable, recoge instrumentos médicos del suelo, los esteriliza y le quita la causa de su dolor. Al final de esta pugna silenciosa de poderes, el alcalde hará un sentido discurso:

-Desagradecido –dijo el alcalde. [...] Había orden de allanar la casa [...] Había instrucciones precisar de *encontrar* armas y municiones y documentos con los pormenores de una conspiración nacional [...] yo creí que hacía un bien desobedeciendo esa orden, pero estaba equivocado. Ahora las cosas cambian, la oposición tiene garantías y todo el mundo vive en paz, y usted sigue pensando como un conspirador [...] Su actitud perjudica al pueblo [...] Ahora le toca al municipio pagar todas estas vainas, y además la puerta de la calle. Un dineral, nada más por su terquedad.

-Haga buches de agua de alholva –dijo el dentista (*ibíd.*, p.70).

Hay varios elementos interesantes en esta perorata: para el alcalde, la oposición es conspiradora; la filiación ideológica a un partido distinto al suyo es “terquedad”; la orden dada no fue buscar armas en la casa del dentista, sino encontrarlas –de ahí, tal vez, que el narrador decide hacer cursiva en el verbo–; finalmente, el municipio debe pagar por una falta del alcalde, cuya culpa él desplaza al dentista. Todo el asunto de su muela, entonces, se plantea como un gesto de paz, aunque en un momento asegure que sus “[...] muelas están por encima de los partidos” (*ibíd.*, p.80). Él mismo se siente por encima de estos, y lo demostrará al final, cuando desacate la tregua y restituya el orden en que mejor se hace sentir. Este personaje parece sugerir que una de las características de las instituciones es que siempre serán encarnadas por individuos, y el riesgo de armar con poder a un déspota es alto.

Otro punto es la forma en que se encarga de lograr la paz predicada. Su intención es “hacer de este pueblo una vaina decente” (*ibíd.*, p.58) y lo intenta hacer desde varios ámbitos: uno de ellos es el de la administración de la justicia: “[...] al que me desordene el pueblo lo meto a la guandoca” (*ibíd.*, p.19), otro es el de la denuncia de las dificultades para la paz, cuando detecte lo que para él es oposición a sus medidas afirmará: “[...] es una confabulación” (*ibíd.*, p.63), otro ámbito es el de la promoción de su propia gestión: cuando, frente al padre Ángel, pide comida para el preso César Montero, afirma: “[...] todo por cuenta del municipio, padre. Para que vea cómo han cambiado las cosas” (*ibíd.*, p.83); otra forma en que desarrolla su función es mediante la invitación a la “libertad” en el discurso: recordemos que cuando encuentra el cartel de “prohibido hablar de política” en la peluquería de Guardiola, lo romperá diciendo: “[...] nadie puede impedir que la gente exprese sus ideas” (*ibíd.*, p.116), ley que solo tendría sentido si por “ideas” se entiende “aquellas compartidas por el alcalde”.

El último aspecto que nos interesa detallar en este hombre es su irremediable vuelta al régimen. Sabemos que decide organizar una guardia civil que se encargue de evitar la difusión de los pasquines. Para esto, escoge a varios ciudadanos que, curiosamente, pertenecen a la oposición. Esto como parte de eso que antes llamamos “formas de ejercer la paz”. En este primer ambiente de calma, el alcalde dirá, por caso, “[...] estornude, padre [...] Estamos en una democracia” (*ibíd.*, p.42). Realmente se siente en una y la promueve cada vez que puede. Sin embargo, cuando encuentra al joven Pepe Amador repartiendo hojas clandestinas, se desata su ira: retoma sus viejas costumbres y le pide a su esbirro que interrogue al conspirador. La información debe salir de él, de ahí que le solicite: “[...] trata de que lo diga de todos modos” (*ibíd.*, p.163).

Cuando el joven muere a causa de la intensidad de la tortura, él vuelve a su calculado procedimiento de otrora, el narrador comentará que “[...] todo fue hecho sin prisa, sabiendo cada cual la acción que le correspondía, como en una ceremonia” (*ibíd.*, p.195), cuando se refiere al cambio de ropa, de balas y al arreglo de la escena del crimen. Y es que realmente es un rito el ejercicio de ocultar la muerte de alguien. Por eso también extraña tanto al médico, al inicio del relato, que se quiera hacer una autopsia al cuerpo de Pastor: no es usual que el gobierno quiera saber la causa de muerte de los muertos. Él mismo, en el cuartel, pedirá hacer una al cuerpo del joven Amador, y el alcalde responderá: “no hay autopsia [...] puesto que no hay muerto” (*ibíd.*, p.198). Afirma que está vivo, que ha huido y que no es su responsabilidad.

Vemos que la autoridad tiene como orden la paz, pero para el alcalde el pueblo no la merece: “[...] estamos en guerra, doctor” (*ibíd.*, p.199), comentará, pisoteando un poco su propio discurso de tregua. En la persona del alcalde chocan ambas ideas. Él representa la última noticia de que la paz es necesaria, pero también hace parte del

cuerpo oficial conservador, ese que tiene poder y fuerza. Él mismo lo indica: “[...] el gobierno tiene el brazo muy largo” (*ibíd.*, p.196), y él es parte de ese cuerpo.

Las viudas de Montiel y de Asís son otra cara del poder. Parecieran lejos de la política pero la dinamizan con su riqueza. Es interesante que sean mujeres las cabezas de estos imperios, que se erijan en el poder adquisitivo bajo el cadáver de sus esposos y carguen el peso de sus familias, cuya riqueza no se debe al linaje. Sobre la de Asís, el narrador expondrá: “los turbulentos Asís, fundadores del pueblo cuando no eran más que porquerizos, parecían tener la sangre dulce para la murmuración” (*cfr. ibíd.*, p.38); la viuda de Montiel, por su parte, considera que la riqueza de su esposo es mal habida (*cfr. ibíd.*, p.95). Estamos frente a un nuevo tipo de familia de élite: la que ha ascendido desde las porquerizas, una suerte de burguesía lejana de la tradición y de las generaciones que heredan su dinero y su apellido.

También vemos que en el pueblo solo hay “[...] media docena de familias” (*ibíd.*, p.39) como estas: poderosas, con hijos fuertes y empoderados de su posición: o están en París como las hijas de la viuda de Montiel o son ricos y poderosos en otros pueblos como los hijos de la viuda de Asís. Estas familia no solo tienen asegurado su futuro...ven amenazado su presente por la presencia de los pasquines. Tanto que arman un comité de mujeres católicas y comentan al padre Ángel que estos papeles son un problema ya que, según ellas, “[...] el país se está recuperando y [...] esta calamidad de ahora puede ser un inconveniente” (*ibíd.*, p.48). Para ellas, a diferencia de los habitantes pobres del pueblo, que deben mover su casa de un extremo a otro para no ahogarse con las lluvias, sí hay un cambio, sí se siente la transformación en el ambiente. Su relación con otros poderes no es armoniosa, a pesar de parecer elementos de un mismo objeto. La viuda de Asís rechaza al padre Ángel y siempre se retira de misa después del sermón dominical pues no le parece suficiente su esfuerzo moral. Por eso escribe cartas a importantes estamentos clericales para solicitar un nuevo párroco en su pueblo; también afirma: “[...] la Divina Providencia está de nuestra parte” (*ibíd.*, p.171), confiada en la presencia de Dios entre los suyos, sin necesidad de una intervención humana como la del sacerdote. Así mismo, rechaza al alcalde, lo considera un asesino. Igual, la viuda de Montiel solo ansía irse del pueblo, no soporta su lógica y el agotamiento que le causa la situación.

Terminamos esta primera capa de la sociedad con el padre Ángel. Según el narrador, “[...] era grande, sanguíneo, con una apacible figura de buey manso, y se movía como un buey, con ademanes densos y tristes” (*ibíd.*, p.7). Tiene 61 años, vive en la iglesia, en un templo derruido y apeestado –olores, zancudos, ratones, sotana desgajada y campanas rotas–, hace paseos diarios por el pueblo, ejerce su rol como censor católico de las películas que llegan al lugar, y tiene una gran preocupación por la conciencia de los

feligreses, de ahí que invite al matrimonio a las concubinas y quiera confesar a los asesinos. Escribe una carta, aunque no sabemos a quién, en la que parece contar los sucesos del pueblo describiendo el tiempo que vive como una serie de “días amargos” (*ibíd.*, p.26). Este interlocutor que desconocemos parece ser la única posibilidad que tiene el párroco para desahogarse, él es un hombre enteramente solo y un poco hermético: “[...] durante diecinueve años había comido así, solo en su despacho, repitiendo cada movimiento con una precisión escrupulosa. Nunca había sentido vergüenza de su soledad” (*ibíd.*, p.22). Vive en medio de pobreza y corrupción (de cuerpos, de templos, de sujetos y de democracias) y procura asegurar la salvación de todos estos. Esta lucha es muy difícil. Ya conocemos el contexto, veámoslo ahora en una conversación entre el padre y el empresario de cine:

El año pasado la misma policía mató a un hombre dentro del cine, y apenas sacaron al muerto se siguió la película –exclamó–.

-Ahora es distinto (...) el alcalde es un hombre cambiado.

-Cuando vuelva a haber elecciones volverá la matanza [...] siempre, desde que el pueblo es pueblo, sucede la misma cosa (*ibíd.*, p.25).

Está en un espacio de indiferencia, represión y violencia. Y aunque se ubique de lado de su pueblo, muchas de sus actitudes se orientan a esas dos primeras características: indiferencia –después de asistir al drama de la muerte-huida de Pepe Amador, duerme en paz y profundamente– y represión –su lista de la censura católica–:

Su preocupación y sus esfuerzos están dirigidos a preservar la moral, ese ha sido el énfasis de su apostolado. Él explicará al comité de mujeres católicas ricas lo siguiente:

[...] este es un pueblo observante. Hace 19 años, cuando me entregaron la parroquia, había once concubinatos públicos de familias importantes. Hoy sólo queda uno, y espero que por poco tiempo [...] está comprobado que este es el pueblo más observante de la Prefectura Apostólica [...] la moral familiar se ha mantenido intacta (*ibíd.*, p.46-48).

Por eso, porque su eje es la moral familiar, no ha visto la eliminación sucesiva de partidarios de la oposición; tal vez por eso mismo tenga esperanza en los cambios del alcalde. Sin embargo, su vida es tragedia por ese descubrimiento de la circularidad que ya antes trabajamos. En medio de una conversación en la que un habitante del pueblo, Toto Visbal, afirma que “[...] el país entero está remendado con telaraña” (*ibíd.*, p.166), haciendo referencia a que los acuerdos y las negociaciones son superficiales y no

reparan las grietas sociales, económicas y políticas, el narrador nos mostrará que el padre Ángel “[...] se preguntó [...] si en realidad el tiempo había transcurrido en los diecinueve años que llevaba en la parroquia” (*ibíd.*, p.167). Descubrir el paso del tiempo pero no el de los conflictos lo confronta con su hacer y con su lugar en el mundo. Terminará la obra con una noche de buen sueño, en la que ya no se habla de los pasquines y en la que el pasado se volvió presente. La historia figura como una burla del tiempo.

La segunda capa de este mundo es la de los “neutrales”. Hemos dicho que es compleja porque a pesar de su naturaleza imparcial, por las relaciones que establecen con otros sujetos, han tenido que servirle a los partidos o al pueblo. El primer personaje es el juez Arcadio. Vive con su “concubina”, embarazada de siete meses, con quien asegura tener relaciones sexuales a diario. Trabaja como juez hace once meses pero nunca había entrado a su oficina antes de que la muerte de Pastor lo obligara; tiene como secretario a un “[...] viejo escuálido que pelaba una gallina” (*ibíd.*, p.29) y que va a trabajar en pantuflas, dada la informalidad y el desuso de la justicia en el pueblo. Es tanto este último que es sorprendente que el alcalde lo requiera: “[...] prepárese para el levantamiento del cadáver –dijo el alcalde. El juez Arcadio lanzó un silbido de perplejidad. -¿Y de dónde le salió esta novelería? [...] “Esto es distinto” responde él” (*ibíd.*, p.20). Esto delata que desde hace mucho tiempo, cada vez que hay un muerto, no hay levantamiento de su cadáver. Cuando el lector se asoma al pueblo, este está estrenando procedimiento para el tratamiento de la muerte.

Aunque su oficina es un espacio derruido –como todo el pueblo, al parecer–, la foto del último presidente es “lo único nuevo en el despacho” (*ibíd.*, p. 30), lo que cambia es el rostro del dirigente. Él también se enfrenta a una profesión compleja por ese pasado de discordias políticas, ser el veedor de la ley puede ser un problema. De ahí, su problemática neutralidad. El secretario, apasionado a la sangre y las historias de “terror”, poco ficticias, de su pueblo le contarán:

[...] cuando mataron al juez Vitela [...] [a la silla] se le saltaron los resortes; pero ya está compuesta [...] el mismo alcalde la mandó a componer [...] así como está usted, ni más ni menos, estaba el juez Vitela cuando lo perforaron a tiros [...] Los tres policías se pusieron así [...] el juez Vitela apenas alcanzó a verlos y levantó los brazos, diciendo muy despacio: “No me maten”. Pero en seguida salió la silla por un lado y él por el otro, cosido a plomo (*ibíd.*, p.31).

Estos tres policías son los asesinos que antes acompañaban al alcalde y que por la tregua tuvieron que guardar sus armas. Vemos que los empleados públicos, como

Arcadio, eran objetivo militar. El secretario también cuenta: “[...] hace año y medio le desbarataron la cabeza a culetazos al personero, y ahora anda buscando un candidato para regalarle el puesto” (*ibíd.*, p.74). Entonces, el juez tiene una gran presión sobre sí, incluso ahora que hay tregua. El alcalde siempre le consultará sobre asuntos legales. Un ejemplo de ello es que “[...] a raíz de las últimas elecciones la policía decomisó y destruyó las cédulas electorales del partido de la oposición. La mayoría de los habitantes del pueblo carecía ahora de instrumentos de identificación” (*ibíd.*, p.71) y esto es un problema para quienes armaron una nueva calle en otro lugar del pueblo, para sobrevivir a las lluvias. El juez siempre solucionará el problema: se debe nombrar un registrador, y por el régimen dictatorial, el alcalde tiene la potestad para hacerlo.

Él procura entender su realidad y resulta ser un lector agudo. Considera que la paz se ha convertido en la mejor opción para el alcalde, afirma que “[...] para él, en estos momentos, no hay mejor negocio que la paz” (*ibíd.*, p.173) pues va ganando dinero al tratar de complacer a todos, vendiendo la libertad de César Montero, por ejemplo. Tal vez entiende su realidad desde la distancia, pues resulta cierto lo que el barbero piensa de él: es un hombre que sabe que quiere irse y se irá. Su neutralidad no solo está dada por su cargo en la justicia o por su comprensión de la situación política –arroja al inodoro la hoja clandestina que el barbero le ha encomendado hacer circular, es decir, no actúa ni tampoco delata–, esta se completa con su huida. Recordemos que cuando el alcalde busca al juez por doquier, la mujer de este le dirá: “[...] -Se fue. El alcalde no se movió del umbral. -¿Para dónde? -Para dónde iba a ser –dijo la mujer–, -Para la puta mierda” (*ibíd.*, p.196). Arcadio ejerce su rol ahora que hay “órdenes distintas” (*ibíd.*, p.72) provenientes del gobierno, pero finalmente abandona al pueblo, a su hijo en gestación y al alcalde.

El segundo personaje que nos interesa ahora es Carmichael. Es un hombre que siempre usa paraguas y que tiene callos que le informan hasta cuándo van las lluvias. Es el contador de los Montiel y ahí está lo interesante de su situación: ha administrado por años una riqueza lograda de forma irregular pero no está involucrada con ella, de hecho, es pobre. El alcalde plantea mejor la situación de este hombre: “[...] hace cinco años, don Sabas le dio a José Montiel la lista completa de la gente que estaba en contacto con las guerrillas, y por eso fue el único jefe de la oposición que pudo quedarse en el pueblo” (*ibíd.*, p.189). Él es el empleado de un hombre que ya ha muerto pero que cuando vivió envió a muchos otros hombres a la muerte, corrompió el partido ajeno y el partido propio para lograr un fin económico. Incluso, los habitantes del pueblo ven esta complejidad.

El sirio Moisés, otro ejemplo de neutralidad, opina sobre Carmichael: “[...] en política, hace lo que hay que hacer: lleva la contabilidad con los ojos cerrados” [...] – “Dígame una cosa, turco de mierda [pregunta el barbero]: ¿al fin con quién está usted?”. El sirio contestó inalterable: Conmigo” (*ibíd.*, p.55). En este fragmento vemos dos circunstancias: Carmichael solo trabaja y calla, como el juez, y el mejor partido que se toma en una situación de tensión como esa es el partido de uno mismo, opción del sirio. Y entonces, Carmichael no puede más que saber información –procedencia de la riqueza de los Montiel– y callar. Por una parte, vemos que es llamado por el peluquero un raro caso de hombre imparcial, a lo que él responde: “[...] con once hijos para alimentar no hay hombre que no sea imparcial” (*ibíd.*, p.53). Pero por otro, y lo que hace complejo a este personaje, así sea imparcial por necesidad u otras razones, el poder del alcalde lo ha corrompido: Carmichael vio toda la escena del arreglo del cadáver de Pepe Amador, y por eso le dice, al final de su gesta: “[...] ahora somos socios” (*ibíd.*, p.195). Por tenerlo preso, lo ha hecho cómplice de sus métodos.

Finalmente, está el señor Benjamín: antes trabajaba como redactor de memoriales, pero cuando la madre de Pepe Amador le busca para que elabore uno, él afirma: “[...] en estos tiempos [...] la justicia no se hace con papeles: se hace a tiros” (*ibíd.*, p.192). Sin embargo, acepta el trabajo, compra la hoja sellada, pero luego la devuelve cuando se entera de que Pepe ha muerto. Igual que los otros dos hombres reseñados, realiza su trabajo, no lo suspende porque la situación sea compleja, y calla, aunque tenga una conciencia desarrollada de las cosas.

El último grupo social es la oposición. El primero de ellos es el médico Octavio Giraldo. Lo primero que le dirá al alcalde, cuando este le pide que le acompañe a hacer el procedimiento legal con el cadáver de Pastor, es: “[...] de manera que ahora hacemos autopsias [...] evidentemente, esto es un gran progreso” (*ibíd.*, p.19). Su actitud irónica frente a la autoridad del alcalde es desafiante y retadora. A su vez, es consciente de la situación y cuestiona, no solo a este poder, también al eclesial. Dirá al padre Ángel:

No parece cosa de Dios eso de esforzarse durante tantos años por tapar con una coraza el instinto de la gente, teniendo plena conciencia de que por debajo todo sigue lo mismo [...] ¿No ha tenido usted en los últimos días la impresión de que su trabajo implacable ha empezado a desmoronarse? (*ibíd.*, p.182).

Sin embargo, no sobra indicar que esa pregunta al párroco es también una pregunta por el sentido de su misma lucha profesional y política: su pregunta ya no es por los partidos o por los chismes, es una interrogación sobre lo esencialmente humano, sobre

lo que caracteriza y corroe a su pueblo en la raíz: la maldad. Así, la derrota no recae sobre un bando u otro sino sobre toda la raza humana, y sus esfuerzos nulos por alejarse de la animalidad.

El segundo personaje es el peluquero Guardiola. Gracias a él podemos ver muchas más críticas al régimen. Es en su casa en donde se encontrarán las armas y las municiones y él es quien se encarga de hacer rotar las hojas clandestinas. Recopilemos algunas de sus denuncias: la primera es sobre la censura: “[...] ya no quedan en el país sino los periódicos oficiales y esos no entran en este establecimiento mientras yo esté vivo” (*ibíd.*, p.51); la segunda es sobre el abandono del gobierno, cuando Carmichael afirma: “[...] Nos están comiendo las desgracias y ustedes todavía con odios políticos. Hace más de un año se acabó la persecución y todavía se habla de lo mismo” y él responde “[...] el abandono en que nos tienen también es persecución” (*ibíd.*, p.53); la tercera es sobre la degeneración del pueblo: “[...] antes de ustedes [el partido del alcalde], este era un pueblo de mierda, como todos, pero ahora es el peor de todos” (*ibíd.*, p.173); la cuarta es sobre la persecución y la violencia hacia la disidencia: “[...] usted no sabe [...] lo que es levantarse todas las mañanas con la seguridad de que lo matarán a uno, y que pasen diez años sin que lo maten” (*ibíd.*, p.173); la quinta sobre lo acomodaticio de la actitud del alcalde, cuyo panorama pinta así:

Lindo negocio: mi partido está en el poder, la policía amenaza de muerte a mis adversarios políticos, y yo les compro tierras y ganados al precio que yo mismo ponga [...] Cuando pasan las elecciones –concluyó– soy dueño de tres municipios, no tengo competidores, y de paso sigo con la sartén por el mango aunque cambie el gobierno (*ibíd.*, p.52).

Esta quinta denuncia se puede complementar con otro comentario que hace sobre la viuda de Montiel. Para el barbero es tan culpable Chepe Montiel por hacer riqueza con la política de la muerte, como su esposa por “hacerse la boba” frente a la situación. Finalmente, la última denuncia que podemos rastrear tiene que ver con la perpetuidad de los poderes y los hechos, eso que hemos llamado circularidad. Guardiola afirma que hubo tregua pero permanece “[...] el mismo estado de sitio, la misma censura de prensa, los mismos funcionarios” (*ibíd.*, p.175). Tal vez por la suma de estas inconformidades resurge en el pueblo su partido, por eso afirmará: “[...] esto ya no lo para nadie” (*ibíd.*, p.175), y por eso su sino será o engrosar el número de retenidos en la cárcel o de hombres armados en el monte.

El tercer personaje es el dentista Aurelio. Recordemos que atiende al alcalde, que cuando este le pide anestesia, él responde delicadamente “[...] ustedes matan sin anestesia” (*ibíd.*, p.68), y que cuando termina la consulta le dirá: “[...] venga cuando quiera, a ver si se cumplen mis deseos de que se muera en mi casa” (*ibíd.*, p.80). El desafío a la autoridad, ya visto en el médico, se replica. Este personaje, además, se siente culpable por haber atendido y curado a su opositor.

El siguiente miembro del partido es don Sabas. Ya vimos que delató a sus copartidarios años atrás. También sabemos que alquiló terrenos a damnificados de la lluvia, a esos hombres y mujeres que trasteaban a su nueva calle “cosas de gente pobre” (*ibíd.*, p.57), igual, cuando el alcalde lo acusa de abigeato por estar marcando ilegalmente las reses de la hacienda de la viuda de Montiel, llegan a un acuerdo monetario que cierra toda discusión (*ibíd.*, p.179). Además por *El coronel no tiene quien le escriba* podemos completar su imagen como la de un enfermizo y avariento terrateniente. También podemos mencionar a Pepe Amador, como parte de ese cuerpo social que resulta aniquilado en nombre de todo un partido y representando también a todo un partido.

2. Momento de la interpretación

Una vez realizada la exploración por los detalles constitutivos de cada uno de los relatos (uso lingüístico), llega el momento de avanzar un diagnóstico más global sobre todo el *corpus* manipulado con el fin de realizar un trabajo que tiene que ver con la práctica discursiva o momento de asociación de elementos sintácticos con irradiaciones de tipo semántico-pragmático, adelantado sobre los veintidós cuentos constitutivos de la primera parte del *corpus* (catorce cuentos compilados en *Ojos de perro azul* y ocho cuentos compilados en *Los funerales de la Mamá Grande*) y sobre la producción novelística compuesta, según nuestro propósito, por *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*.

Para avanzar en este esfuerzo, hemos decidido compilar la lectura analítica en algunas categorías teóricas, que ayudarán a ir progresando paulatinamente una comprensión más segura de la relación entre la narrativa del joven García Márquez y su puesta en escena sobre los modos de representación de la pertenencia colombiana o identidad social, tal como fue constituida y expresada por el autor cataquero. Estas categorías están impulsadas por las recurrencias presentes en el plano semántico de su

lozana producción y socorren, más allá del plano de la historia, acercamientos más profundos en la obra. Las categorías por medio de las cuales adelantaremos el momento de combinación sugerido por nuestra ruta metódica son el capital sensual, que daría cuenta de la faceta perceptual predominante, el devenir temporal redundante en los cuentos, el devenir espacial y la cualificación de los personajes. A partir de allí se lanzarán elementos que vislumbran el modo de representación de pertenencia que contiene la empresa literaria estudiada.

Con el fin de abrir este trabajo, asociado con el arte de la filigrana o de la tejedora, nos basamos en una idea-fuerza delicadamente ovillada por la profesora Rosalba Campra cuando afirma que “[...] la realidad externa no está reproducida, sino transpuesta mediante mecanismos de ficcionalización que le confieren la misma consistencia de los datos declaradamente imaginarios” (1995, p. 627). Sin duda, trasponer es poner algo en un lugar diferente a donde estaba. Es decir, es desplazar un elemento en el circuito externo de la realidad social al circuito interno del discurso, manteniendo su misma configuración ontológica. Esto está ratificado por Mario Benedetti, cuando afirmaba en 1969:

García Márquez no intenta extraer consecuencias históricas, políticas o sociológicas; se limita a mostrar cómo son los colombianos (al menos, los hipotéticos colombianos de Macondo) entre uno y otro fragor, entre una y otra redada letal (1969, p. 180).

2.1. La cuentística primitiva

Si comenzamos por el asunto del capital sensual, rápidamente el lector se percata de que siete de los catorce cuentos compilados en *Ojos de perro azul* recrean espacios cerrados en sí mismos valiéndose del estado onírico de sus protagonistas, una verdadera zambullida a la psique humana a través de los sueños, haciendo que esta cualidad matice la humanidad en claustro-filias autosuficientes e introspectivas; todo esto contado con el predominio de una narración en primera persona, a veces combinado con narradores omniscientes. Hay una tendencia a que las representaciones humanas suelen ser casillas sintácticas sin identidad (no hay nombres, ni datos sobre sus pasados, ni explicaciones claras de sus estados y ocupaciones; a excepción de Eva, Natanael y Nabo), y esto configura una cosmovisión de la identificación humana recreada con datos provenientes de un capital sensual, donde los sentidos son prioridad y huella esencial de los personajes.

Es así como la máquina senso-perceptiva desplegada aquí por el joven García Márquez revela frecuentemente el recurso de lo olfativo: el olor de la muerte o el olor de la descomposición orgánica; pero también del aldehído fórmico de los anfiteatros, del plato de tejidos animales aderezados; de las violetas o del campo húmedo, unido a los d-olores individuales y colectivos de los impresionables actantes. Es un esfuerzo fascinante, a pesar de que nombrar el d-olor de la muerte, como afirma Diane Ackerman, es un trabajo lingüísticamente improbable⁷⁵. Es un enorme logro que se acentúa en *Ojos de perro azul* especialmente el cuento del “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” (1951); por cierto, el primer relato que hace el salto de lo individual al tímido reconocimiento de otro real, y donde la niña que él negro cuida y a la que enseña algunas habilidades, le reconoce por el olor, y que se extiende a los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande*.

Volviendo a la cuestión de otrora, a pesar de vivir en un mundo en el que reina la palabra, los olores suelen estar en “la punta de la lengua”, y eso les da una suerte de distancia mágica o un aura sagrada. Quizá es por eso que los olores aparecen mezclados con colores (como el amarillo, el ceniza) y que representan, finalmente, una curiosa versión del mito de Narciso (la flor de narciso siempre se evoca con hojas amarillas) que deja ver a la muerte coexistiendo (o mejor decir subsistiendo) dentro del propio reflejo, en una proyección enroscada, hacia el *self*, sin ecos; todo esto materializado en introspecciones en la mente de los actantes y sus constantes espejismos. En este punto, es importante no olvidar el color azul, significativo que se repite en varios cuentos:

- En “La tercera resignación” (1947), el protagonista tiene barba azul, una herencia paterna y que su madre arregla con esmero.
- En “La otra costilla de la muerte” (1948) el gemelo que sufre los efectos de la corrupción corpórea de su hermano, guarda un tumor arrancado del pie, el cual queda reposando en una cajita azul. Hacia el final del relato se lee:

¿No sería posible asimismo que el hermano sepultado continuara incorruptible en tanto que la podredumbre invadía al vivo sus pulpos azules? Pensó que la última hipótesis era la más probable y se resignó a esperar la llegada de su hora tremenda. La carne se le había puesto suave,

⁷⁵ El olfato es el *sentido mudo*, como lo ha querido llamar Diana Ackerman, porque es muy difícil describir un olor: “(...) Los olores pueden ser nuestros amigos más queridos, pero no podemos recordar sus nombres. En lugar de eso tendemos a describir cómo nos hacen sentir, y así calificamos los olores de “inmundo”, “asfijante”, “nauseabundo”, “agradable”, “delicioso”, “hipnótico” o “excitante”” (Ackerman, 2000, p. 24).

adiposa, y creyó sentir que una sustancia azul lo cubría por entero (García Márquez, 2012, p. 51).

- En “Tubal-Caín forja una estrella” (1948) el vértigo se humaniza en el mundo onírico creado en el cuento, y tiene ojos azules.
- En “Ojos de perro azul” (1950), también bajo la lógica de los sueños, el soñante protagonista crea la frase “Ojos de perro azul” como, asimismo, el sueño es un espacio donde aparece una mujer de ojos color ceniza.

Entre tanto, en los cuentos de “Los funerales de la mamá grande” se recrean diversos planos individuales y sociales, presentes y pasados, puestos en las nebulosas fronteras de nos van llevando a un lugar que será llamado “Macondo”. Una circunspección que, de hecho, lo permite todo. Allí resuenan las estaciones lluviosas en un pueblo tropical casi siempre recreado bajo los efectos de hechos de violencia, especialmente evidentes en cuentos como “Un día de éstos” y “la Viuda de Montiel”.

Por otra parte, algunas historias juegan con anacronías y con referencias personales catafóricas como el caso de “Ojos de perro azul”; otros no concluyen el desenlace de las historias; esto es, no presentan cierre o resolución, como el caso de “La siesta del martes” o “La mujer que llegaba a las seis”; cuestión que, por otra parte, no reviste de importancia pues, como ya lo había advertido la escritora argentina Rosalba Campra (1995), las historias de los cuentos referidos no piden explicaciones lógicas o racionales de los eventos acaecidos. Es por eso que se pueden aceptar vicisitudes “fantásticas” como la lluvia de pájaros muertos, un mar con olor a rosas, el empoderamiento de un alcalde o el señorío de una mujer. Así las cosas, en los mundos del autor todo pasa, se acepta y no se abre la posibilidad de que sea de otra forma. Esta estrategia general de los cuentos obedece, así, a un proceso que lleva a los lectores consideren hechos, acciones y creencias extrañas o “salidas de casilla” como naturales, quizá porque al atribuir a causas naturales ciertos hechos, todos nos alejamos del entendimiento de las reglas sociales que guían los comportamientos sociales.

En relación con la arquitectura temporal, resulta significativo que en el mundo monádico del joven García Márquez, el devenir temporal se perciba a través de aspectos repetitivos y, por eso mismo, míticos. Así, por caso, un primer aspecto es el conjunto de claves meteorológicas experimentadas por los personajes, como el calor o la lluvia. Es a través de estas sensaciones frente a la temperatura como los actantes se vuelven existentes y se re-crean, al tiempo que actúan como elementos simbólico-icónicos que permiten comprender esas creaciones. Por ejemplo, el calor como elemento que es

diseminación de los tiempos y cualificación de la nación, tal como sucede cuando el lector se percata que la mamá grande dirigió por años un “distrito de calor y malaria”.

Otro aspecto temporal es la exactitud de las horas, los días, los meses y hasta los tiempos atmosféricos, muchos de ellos ya anunciados desde el título con una precisión milimétrica, estrategia que genera verosimilitud innegable. Por ejemplo, “La siesta del martes”, inicia a las once de la mañana de un martes de agosto y termina después de las dos de la tarde. Y, bajo esta misma lógica, Montiel sólo alcanza a gozar seis años de sus riquezas y muere un miércoles a las dos de la tarde; Dámaso, en “En este pueblo no hay ladrones”, ha cumplido veinte años hace tres meses; un niño, en “Rosas artificiales”, quiere recoger flores para su tumba y empieza un domingo de invierno, en el que ha cesado la lluvia, etc. Y, adherido al esto, aparece otro aspecto relevante: la mención a un tiempo humano cíclico, nietzscheano si se quiere, donde se repite el mismo síntoma manifestado implícitamente en la mención a muertes redundadas, como sucede en la historia de “La otra costilla de la muerte” y su continuación, “Diálogo en el espejo”.

Todo esto produce en el lector sensaciones variadas. Por un lado, la de una realidad o, por lo menos, la impresión del esfuerzo del autor por recrear acciones y reflexiones en escenarios donde aparecen nivelados los objetos, los sujetos y los eventos; por otro, el reconocimiento de un tiempo que avanza de lunes a lunes, de enero a enero, etc. y que, al explicitarlos, permite percibir el paso del tiempo desde una perspectiva cíclica y, por tanto, marca un incesante regreso del eterno retorno. Finalmente, la sensación de un eterno presente, hecho de meses, días y hasta de horas, pero ilusamente dotados de un dinamismo; algo muy parecido a lo descrito en el cuento “Luvina” de Rulfo:

Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, ¿verdad...? La verdad es que no lo sé. Perdí la noción del tiempo desde que las fiebres me lo enrevesaron; pero debió haber sido una eternidad... Y es que allá el tiempo es muy largo. Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años. Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza.

“Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor... Estar sentado en el umbral de la puerta, mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si viviera siempre en la eternidad. Esto hacen allí los viejos (1980, p. 92).

Muchas de estas cualidades son especialmente palpables en los cuentos compilados en el libro *Los funerales de la Mamá Grande*. Aquí asistimos a, por ejemplo, la presencia física y agresiva del calor, y que hace que los actantes se muevan como en

cámara lenta, lo que permite acudir a la experiencia de los moradores del trópico; es que el bochorno de las tierras costeras crea una parsimonia y una circunspección tales que, incluso, los actos de los costeros retrasan la violencia. Baste subrayar la historia contenida en “Un día después del sábado”, donde los personajes están agrupados por un calor insoportable y por la lluvia de pájaros muertos que caen en el pueblo, y justamente es el calor el causante de un sopor que detiene las acciones; todo esto sumado al hecho que ellos no puedan percibir amablemente el presente; parte de esta detención del tiempo tiene que ver con que el reloj del templo no sirve, no corren los minutos que avanzan bajo el adormecimiento de los habitantes. El mismo efecto se ve con la lluvia o el diluvio que aparece en el pueblo.

Estamos así, tal como lo indicaba otrora el ensayista alemán Ernest Volkening (1963), ante una pluma que recrea la cotidianidad de las tierras geográficamente ubicadas en las costas, describiendo cómo el ámbito atmosférico interfiere en la personalidad y la *psiquis* de sus moradores. Retomemos el caso de Isabel en “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” quien, tras la lluvia de invierno que llega un domingo, no podía percibir el tiempo de una forma precisa. Asimismo, en “La siesta del martes”, el calor es un protagonista más, afectando las energías de los hombres, como la del párroco que recibe a madre e hija y proclama máximas cristianas sin mucha convicción debido al calor monstruoso de las dos del a tarde. De esta suerte el calor, en este caso, parece ser una excusa para mostrar el deterioro de la institución religiosa, porque, en todo caso, la fuerza del sol parece actuar como destructor de lo creado por los hombres, en lugar de ser el fertilizador de lo dado por la naturaleza.

Mientras el calor es protagónico en los meses de julio y agosto, la lluvia o los aguaceros sin tormentas parecen serlo igualmente en varios cuentos de *Ojos de perro azul* y *Los funerales de la mamá grande*, hasta tal punto que en muchas ocasiones es el agua el acompañante fiel de las reflexiones y anhelos de los protagonistas de las historias. Piénsese, por caso, en su función de compañía delicada, como en las lecturas de Sófocles del viejo pastor de una parroquia en “Un día después del sábado”; o como paralelo simbólico entre la caída de aguas lluvias y las lágrimas derramadas de “La Viuda de Montiel”. Aquí el agua misma no sólo puede simbolizar la reflexión sobre vida o las emociones que ella arrastra, sino también el erotismo frustrado y, por tanto, la soledad, que se recrea en el sueño, como sucede con Úrsula en “Un hombre viene bajo la lluvia”. Inclusive, la lluvia puede incidir en las cegueras y alucinaciones propias de la condición humana, como sucede con la inquietud que le concede el gemelo a la humedad, que una vez presa de las médulas de su otredad o gemelidad, lo hiciera diferente a él. Es por eso que uno de sus deseos es que no lloviera más, que el verano dominara.

Quizá el ejemplo más significativo es lo sucedido a la protagonista de “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, donde se evidencia la creación de una temporalidad propia por parte de Isabel. En el siguiente fragmento ya se puede dudar de ella como testigo fiel de los sucesos; sin embargo, es la única fuente de los eventos que posee el lector: “[...] al mediodía del miércoles no había acabado de amanecer. Y antes de las tres de la tarde la noche había entrado de lleno, anticipada y enfermiza, con el mismo lento y monótono y despiadado ritmo de la lluvia en el patio” (García Márquez, 2012, p. 129). Esta translocación del tiempo ofrece una nueva forma de entender la temporalidad, esta vez desde la percepción de la lluvia a medida que los días pasan, tal como se resume a continuación:

Más claro es el rol protagónico de la lluvia en “Un hombre viene bajo la lluvia”, donde Úrsula vivencia el aguacero en clara relación con la espera y los recuerdos, dándoles así una permanencia narrativa. Y, como en muchos cuentos de García Márquez, el clima es tanto un estado del alma como un presagio sobrenatural. Por una parte, puede simbolizar la soledad y el paso silencioso pero radical del tiempo y, por otra, genera la atmósfera humana de la espera, la ansiedad y la angustia a propósito de aquel hombre que ella espera. En todo caso, es una tradición entender la lluvia como un símbolo que anuncia cambios positivos en nuestro futuro cercano. En ese sentido, la lluvia se anticipa a la esperanza de un mejor porvenir. Tanto el calor como la lluvia dan, así, un estatuto irrefutable al mundo que García Márquez traspone de la realidad tropical en sus ficciones. Incluso, es tan esencial su existencia discursiva y su persistencia semántica, que la ausencia de uno de estos elementos sintácticos, sigue definiendo la certeza de los tiempos narrativos. Piénsese, por ejemplo en las acciones del niño muerto de “Alguien desordena estas rosas” que ocurren un domingo de invierno, en el que ha cesado la lluvia, mientras que en “Un día después del sábado”, una tarde sin lluvia Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar Castañeda y Montero, atraviesa la plaza de un pueblo. Y como de la lluvia a la sensación de frío hay un paso, aquella genera relaciones tan profundas como turbadoras. Es lo que sucede, *verbi gracia*, en “Ojos de perro azul”, cuando el protagonista deduce que era el frío lo que le daba la certeza de su soledad.

En relación al correlato temporal, es de notar la tendencia a mostrar lugares propios del aislamiento como en los productos de *Ojos de perro azul*, donde podríamos afirmar que son espacios más psicológicos y, por tanto, difusos e inverificables; algo así como adentros y afueras que no coinciden con topografías tradicionales y donde, fácilmente, el afuera es un ataúd ligado a los cuidados de una madre, mero continente del adentro cognitivo de un cuerpo marmóreo, tal como sucede con el personaje de “La tercera resignación”. Esto mismo tiene un giro leve en “Eva está dentro de su gato”, donde ella

vive en un caserón viejo, roído; al igual que la casa del niño fantasma en “Alguien desordena estas rosas”. Esta idea de casa antigua es importante. En el último caso, el lugar ha sido desocupado, desalojado de toda vida y acción –ya no hay sábila en la puerta ni muebles en las habitaciones–, y allí comparten un espacio la mujer solitaria y el fantasma de su amigo. La casa vieja o decrepita se puede relacionar, entonces, con el achaque y la ruina y de sus pobladores. Finalmente, la fachada de una casa puede ser el simbolismo de un rostro humano o de su condición psicológica.

Los espacios más “geográficos” están contruidos como zonas sin límites precisos y, a pesar de tener un nombre, tal como ya sucede en “Los funerales de la Mamá grande”. Ese “Macondo” remoto es un “territorio ocioso”, constituido de caños, ciénagas y hatos, pero que colindan con ciertas posesiones del Papa en Roma, como el monumento *Castel Sant Angelo*, cercano al río Tíber. Esta mezcla hace que las góndolas se conviertan en canoas y que los espacios físicos se transformen en astutas topologías imaginarias, pero con cierto aire de referencias existentes. Entonces, ya ejecutado el truco, queda fácil encontrar la yuca y las gallinas invadiendo el transporte papal ambientado en “canoas pontificias”, sin que importen las diferencias radicales entre una y la otra.

De esta manera, los espacios se mantienen lejanos de la posibilidad de ser *territorios* o *urbs* para el lector, muchas veces poli-espacialidades ambiguas, espacios difusos, ilimitados, por lo menos hasta este momento de la empresa garcíamarquiana⁷⁶. Así, pues, se establece una coincidencia narrativa con la paradójica creación temporal que, aunque tiene días, meses y horas, se revierten en ciclos de infecundos por-venires. A esto se suma el hecho que algunos personajes, pese a ocupar un espacio físico, se observan como sujetos sin una meta, lo cual es evidente en la persistencia de personajes sin rumbo como Natanael, o de personajes “desubicados”, como los tres ciegos en “La noche de los alcaravanes”. Frente a estas dos últimas cualidades, es notorio también que, en algunas ocasiones, el Macondo de “Los funerales...” sea una hacienda y, en otras oportunidades, un reino, una aldea o una nación construida discursivamente como mero espacio de poder de una proto-hembra centenaria, pero, también estamos frente a la fotografía de un típico pueblo de zona tórrida que, a pesar de estar tímidamente descrito en estos relatos, se infieren y completan en la mente del lector (McGrady, 1972). Este “pueblo” descrito aún se puede encontrar frecuentemente en todas las

⁷⁶La *urbs*, como se ha aclarado arriba (*cfr.*) es antagónica del reino de la necesidad y el orden (*polis*), es lo que Spinoza llamó *potentia*; Durkheim *efervescencia colectiva*; Sastre y Maffesoli *viscosidad* o *promiscuidad* de quienes comparten un mismo territorio; Castoriadis *magma*, y la física actual *plasma*, es decir, aquel estado gaseoso de la materia en el que sus elementos están disociados y, fluctuantes, adoptan valores neutros positivos y negativos (*cfr.* Delgado, 1999).

direcciones geomorfológicas de Colombia (y de Sur América): un lugar cuyas estructuras y organizaciones recuerdan “el modelo de la compañía bananera” atravesadas por el tren (ese que llega a comienzos del siglo XX a la zona costera colombiana) ocupado por alcaldes, odontólogos, carpinteros, viudas, ladrones, policías, negros, médicos, gamonales, comerciantes, administradores, niños, asesinados por conservadores, desterrados, etc., y que tienen su alcaldía, su iglesia parroquial, el alto-parlante instalado en la torre del templo, su salón de billares, su pista de baile, aglomeración de tejados de hierro y que cualquiera que los haya visitado experimenta lo que el mismo autor ha traspuesto en su narrativa: desolación, atontamiento, y un cuerpo urbano polvoriento e inaguantable que produce cuerpos humanos sudorosos y macilentos, sobre todo aquellos lugares que son atravesados por las doce del mediodía.

Finalmente, tenemos los personajes. La falta de límites de los espacios garcíamarquianos. En suma, espacios-tiempo, no son más que la otra cara de los personajes que los moran y que se pueden resumir en una macro-cualidad, a saber: son oscuros, silenciosos, solitarios, anexos. Ciertamente, en cuanto a los personajes, la mayoría de los actantes son marginales, no sólo porque se pueden identificar fácilmente, sino porque son (¿o están?) emparejados en las historias con objetos que, además de ser accesorios de su ser-ficcional, “[...] son instancias de vida, datos de la conciencia, reproches o socorros dinámicos, casi siempre testigos implacables” (Benedetti, 1972, p. 2). Así, por ejemplo, los sujetos que sólo son visibles por las bolas de billar robadas por Dámaso en “En este pueblo no hay ladrones”, la jaula construida por Baltazar en “La prodigiosa tarde de Baltazar”, los pájaros muertos que asustan a la viuda Rebeca en “Un día después del sábado” o una silla en “Ojos de perro azul”. Además, esos objetos tienden a convertirse en la huella identitaria de sus padrones y permite no solo visibilizarlos sino amplificarlos, muchas veces hechos vitalidad discursiva con el adverbio “más”, como en el caso de la jaula que construye Baltazar, que es la *más* bella (Campra, 1995). En este mismo sentido, valga el ejemplo de la Mamá Grande, una mujer soltera y virgen, que se hizo cargo del pueblo y de sus sobrinos desde el manejo de la tierra, el dinero y el orden, y que se convirtió en la comadrona *más* rica y heroica del mundo.

También los personajes son marginales porque actúan con base en normas propias⁷⁷. Entonces, el variopinto microcosmos humano, ajeno a enajenamientos sociológicos, se desglosa en imágenes, valores, estereotipos y condiciones humanas propias al

⁷⁷ Explotamos aquí la acepción cuatro de la entrada “Marginal” presente en el DRAE (2016): “4. Dicho de una persona o de un grupo: Que vive o actúa, de modo voluntario o forzoso, fuera de las normas sociales comúnmente admitidas”.

tropicalísimo mundo garcíamarquiano: desde el “muerto en vida” quien, con sus reflexiones perpetúa una condición siniestra y placenteramente gemela, hasta aquel que “se cree muy vivo”, no sólo porque abusa de poder por ser el rico de la comarca, sino por ser el dueño de una fortuna lograda inexplicablemente. Todo esto envuelve a dictadores minúsculos de pueblo, curas obsesivos por controlar la vida y actos de sus feligreses, mujeres peregrinas buscando el cadáver de sus hijos (tal como se puede ver hoy día con la persistente violencia en Colombia), mujeres solitarias esperando la llegada de un hombre en el eternizante paso de los días; o de los regatos de agua que deja la lluvia:

Para García Márquez, la individualidad es lo que por ella se entiende, partiendo de la acepción literal del término: el hombre tal cual, algo indiviso e irreductible, una totalidad, quizá modesta, pero no por eso menos invulnerable, y el hombre que en medio del ajetreo de la vida cotidiana, de las multitudes aglomeradas en la plaza de mercado, de la familiar e insípida palabrería de comadres y compadres de golpe descubre que está solo, solo con su destino, su enfermedad, su infortunio y su muerte (Volkennig, 1963, p. 286).

Es de notar, igualmente, que las cualidades de los personajes dependen de su condición de género. Los hombres se caracterizan, por su inmensa habilidad de forjarse quimeras, aquello que les permite hacerse a espaldas de la Realidad, sencillo preludeo del perfil de José Arcadio Buendía. Los representantes del sexo fuerte se ven muy vulnerables, casi patéticos, como el ambiguo y triplemente extinto hombrecillo de “La tercera resignación”, cuidado y arreglado decentemente por su madre en un ataúd, o Martín en “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, un alguien que tiene una “expresión fría y pasmada” (García Márquez, 2012, p. 126)⁷⁸.

Hay muchos relatos más que manifiestan sin tapujos esa condición medrosa y pusilánime de los hombres en esta producción. En “Ojos de perro azul”, cuando el hombre, acosado por la soledad y deseoso de una mujer, se sumerge en sus ensueños y se deja gobernar por sus acciones, es ella quien hace todo a su alcance para encontrarlo. Aquí se nota cómo él mismo es un inepto en la realidad y en el espejismo de su alucinación; además de ser un cobarde frente al amor. Asimismo, con el cuento “La mujer que llegaba a las seis”, donde la mujer (sin nombre) está caracterizada por ser una prostituta desfachatada que se aprovecha de la pureza del tendero José, un hombre con

⁷⁸ Ejemplos de la débil imagen de Martín se rastrean en todo el relato. Allí sólo aparece ante Isabel con frases simples, manifestado desde el punto de vista de ella como una voz junto a ella. En suma, es posible plantear que hay una relación, si no hostil, sí de rechazo e incomunicación entre interlocutores: Martín es una voz y lo que comunica Isabel tiene poca credibilidad.

apariencia grosera (como un cerdo), pero de substancia pura y que guarda, desde su nombre, la herencia del sujeto bíblico: el padre candoroso. Esta mujer lo usa para encubrir su transgresión, y él admite esa violencia ejercida, quedando como un tonto salvador. Y, por el mismo camino, encontramos en “La prodigiosa tarde de Baltasar” a Úrsula, quien se preocupa por el dinero, mientras Baltazar resuelve regalar su trabajo al niño de Montiel y relega sus cualidades a un carpintero idealista y soñador.

Así las cosas, creemos que, efectivamente estos ejemplos revelan que el mundo masculino de este joven García Márquez es, por no decir menos, caprichosa en relación con los estereotipos al respecto. Por eso, en algunos relatos, lo mejor es elidirlos de la escena, como sucede en “Un hombre viene bajo la lluvia”. De hecho, en ese relato no sólo estamos en una casa femenina en donde se resguarda el pasado, sino también estamos en una casa en donde lo masculino está ausente. Esta construcción débil del hombre, contrasta vigorosamente con la presencia y consistencia del arrojío femenino a excepción de Eva en “Eva está dentro de su gato”, lo cual se entiende, pues Eva termina incorpórea, una ánima; una existencia, pues, distante de su primera vida y de “nuestro mundo temporal”, por ejemplo, en “La siesta del martes”, se muestra un viacrucis exclusivo donde una mujer y una niña, agobiadas por el calor, llegan a un pueblo efervescente y “atravesan la institucionalidad y la otredad” para ofrendar flores marchitas a un supuesto ladrón. Esta es una mujer segura de sus convicciones frente a su hijo y con una dignidad inexpugnable, tal como se infiere que camina del despacho del cura al camposanto. Es difícil, entonces, tras el clímax del cuento, ver simplemente a la madre de un ladrón desfilando frente a los ojos de chismosas pueblerinas; más bien queda en la memoria del lector un acto magnífico de secular serenidad, acompañada del valor del silencio que connota poder y peligro.

Después de todos estos ejercicios de combinación entre los cuentos, emergen algunos elementos que se pueden atribuir a rasos históricos de nuestra forma histórica y colectiva de ser (colombianía). El primer elemento que subrayamos a propósito del asunto en cuestión es la Soledad. Las primeras historias de *Ojos de perro azul*, generalizan la dicotomía sueño-vigilia. En ésta aparece la proyección del yo, surge el otro, pero a partir del sí mismo. Como se nota, allí no hay dos, condición necesaria de la comunicación y de la sociedad, sino uno doblado, re-producido en un *topos*. El juvenil García Márquez no hace pasar ese topos abstracto por espacios de socialización, sino de la imaginación, evidenciado, por caso, en “La tercera resignación” cuando el protagonista siente nostalgia por no ser un cadáver formal sino imaginario, todo esto con el sufrimiento de no poder diferente al Otro, de no poder ver la diferencia. En ese momento la tensión que siente el protagonista hacia “su hermano, el otro” se resuelve con la propia aniquilación y con el juzgamiento del mundo como un orbe sin lógica y

sin razón. Aquí, sin más, pensar en la otredad como un reflejo de sí es un acto tan tanático como vital, y cuando aparece el otro se inviste de perseguidor y atormenta para, luego terminar siendo un despliegue de sí mismo, un obligatorio viaje a su propia historia (piénsese en el otro del cuento “Tubal-Caín forja una estrella”).

Creemos que esto también es claro cuando en “Eva está dentro de su gato”; ella, una solitaria empedernida, se sentía convertida en un ser imaginario y le costaba resignarse a vivir olvidada para siempre. Pero, lo más significativo de estas historias, subrayamos, es que los personajes aparecen solitarios. Esto, por ejemplo, lo refuerza el autor con la explotación sensual del olfato, que percibe constantemente el olor a muerte; pero también de la audición, donde quien escucha el canto del grillo vigoriza su aislamiento y, por tanto, su incomunicación y su condición fantasmagórica; o también del recurso del espejo, como en “Dialogo en el espejo”, pues, como se sabe, en la experiencia especular sólo hay uno frente a su propia imagen y donde el rostro reflejado revela la formación del ego como unidad de un sujeto. En efecto, lo que se ve en el espejo es siempre algo semejante, igual a lo que está en uno de sus lados. Un espejo no puede reflejar la diferencia y esa es la relación del sujeto contemporáneo con los demás, pues es una relación en la cual alguien no llega a entenderse con el otro como sujeto diferente, sino siempre con la parte de él que puede reducir a su propia imagen.

Aquí, entonces, la soledad, riesgosa causante del enloquecimiento en algunos personajes, se toma los escenarios intratextuales a través del exceso de imágenes de un sujeto ficcional que se aferra a su mismidad y abstracción (reiteramos el hecho de hablar de los sujetos en muchos relatos bajo las técnicas de indefinición: “un hombre”, “una mujer”). Esta soledad constitutiva se puede constatar en otros cuentos más, por caso en “Ojos de perro azul”, donde un hombre se siente sólo y es la alucinación nocturna (en suma, el desdoblamiento de su deseo de otredad) quien le permite superar ese estado. En este caso, el frío en la cama del soñante le recuerdan que no duerme sólo, sino que también lo hacen sospechar que “tal vez se me ha rodado la sábana” sobre su cuerpo dormido. Algo similar se desarrolla en “Amargura para tres sonámbulos”, un cuento extremo que deja ver la soledad de una mujer soltera (suelta, des-anudada), solamente enganchada a la idea de casarse, y custodiada por tres sonámbulos que establecen un refuerzo a la situación vaga de esa mujer.

Esa relación del sueño, la soltería y la soledad en lugar de difuminarse en algún momento, aparece nuevamente en “Un hombre viene bajo la lluvia”: otra vez una mujer soltera sueña y desdobra sus deseos de otredad, bajo el mato de lo erótico (como lo simboliza aquí el recurso de los sueños solamente impulsados en noches de lluvia). Así, pues, la soledad se envuelve en un manto de significación y alucinar al otro se convierte en la clave de su resolución, sumado al hecho de negar, anhelar, u olvidar el pasado,

como sucede con el personaje de “Tubál-Caín...”, pero también con Nabo y Úrsula. Y, si se trata de entender cómo en nuestros escenarios el otro queda reducido a la lógica especular y a su reducción fantasmal, bastaría con recordar la forma como es recreado el niño en “Alguien desordena estas rosas”.

Creemos que de aquí sólo hay un paso para explicar superficialmente la violencia simbólica y física presente en la atmósfera de los cuentos. Frente a la imposibilidad de empatía por el otro, el recurso es eliminarlo y quedar sólo. Una violencia que no sólo aísla (piénsese en Nabo), sino que excluye por ser diferente (color de piel, por caso), como sucede con el “negro monumental”, en “Este pueblo no hay ladrones” y, lo más irritante, con el permiso de los representantes de la ley y el orden o ejecutados por ellos mismos, como sucede con Chepe Montiel. Lo que se impone en este caso es la ley implícita impuesta por la mamá grande: en un mismo espacio no pueden estar los desemejantes o de una forma más retórica: “en este pueblo, no hay ladrones” y si los hay “un día de estos”... “funerales”, “rosas”; “viudas”.

Otro elemento que luce en la trama de muchas de estas historias, derivación lógica de lo anterior, es la fractura en la comunicación. Comunicar es poner en común, y para ello se necesita del otro. Si el sujeto está sólo, entonces, estamos frente a un problema de comunicación. A esto se liga la falta de solidaridad frente a los ciegos a quienes los alcaravanes les sacaron los ojos, en “la noche de los alcaravanes”. Esto parece complicado, pero un solitario lo único que puede hacer es ilusionarse con la existencia del otro. Esto está traspuesto en elementos simples, pero dotados de sentido para un lector activo. Por ejemplo, en “Amargura para tres sonámbulos”, los detalles actanciales de la solitaria protagonista nos muestran una decadencia que empezó con su llegada a esa casa; progresivamente, esta mujer va suspendiendo sus funciones de locomoción y de comunicación y se va acercando a la muerte. También es importante la idea de su soltería, pues las palabras que el narrador usa para presentarla siempre exponen ese carácter ambiguo o andrógino que tendría esta mujer y que no pudo ser amante ni esposa; es decir, que carga su virginidad y su esterilidad como factores degenerativos.

Asimismo en “Ojos de perro azul”, esa angustia del desencuentro entre el soñador y su invención onírica, proactiva y valorativa, es, finalmente, una intranquilidad sobre la incomunicación; además se suma la oscilación entre la vida física, la psíquica y el peligro de que la primera transforme la segunda. Esta oscilación entre dormir y despertarse permite conectarse con el espejo y su relación con la mirada. El espejo permite una pseudo-comunicación, debido a la ausencia del otro. Como advertíamos otrora, en el juego especular, en la especulación, el espejo devuelve la imagen de sí mismo.

También muy visible es el asunto de la fractura comunicativa en “De cómo Natanael hace una visita”. La dinámica conversacional establecida en algún momento va así: “-¿Es usted soltero? –le preguntó. (...) -Depende. -¿Depende de qué? -Depende de lo que usted entienda por soltero (...) -Quiero decir que si es casado. -Ya eso es otra cosa –dijo el muchacho (...) En ese caso sí soy soltero”. De ahí que un aspecto relevante del cuento sea este problema de comunicación. Parece haber hostilidad e ironía frente al intento de Natanael de hablar con el joven, quien responde problematizando su gesto y con él fractura la comunicación misma. Algo de esto, evoca la crítica de la comunicación presente en las conversaciones extrañas del teatro del absurdo. Algo similar se lee en “La prodigiosa tarde de Baltazar”, donde Montiel le pide al carpintero es que no le discuta, es decir, que no invoque el espacio interactivo de la comunicación para llegar a un acuerdo diferente al que él mismo ya tiene planeado, pues le resulta propio de un débil.

Hay otro elemento que llama la atención, y lo podríamos llamar el predominio del “principio de ambigüedad”, presente, verbi gracia, en toda la trama de “Rosas artificiales” y de “La siesta del martes”, que deja camino abonado para abrir paso al “principio del placer”, un tránsito del que dan buena cuenta varios hechos actanciales de los cuentos, como la infantilización de los protagonistas, unido a su carácter resignado, supersticioso, olvidadizo, insensible frente al sufrimiento del otro; pero al mismo tiempo ladino y socarrón (“malicia indígena” suele llamarse aún).

Como marcas textuales que justifican la infantilización, tenemos el caso de la mujer en “Amargura para tres sonámbulos”; un ejemplo de esta infantilización es que la esperanza de los tres sonámbulos radica en que ella dé un grito alarmado y haya renacido “una niña”. Huellas de esto también aparece en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”, cuando Nabo se considera anormal; pero también, la lectura directa del personaje de “Rosas artificiales”, donde literalmente hay un niño de cuarenta años, haciendo de golfillo de una rosas y cuyo trasfondo es la compleja relación entre la muerte, el recuerdo y la soledad. Es a partir de estos puntos que es posible comprender las tensiones entre la vida, el olvido y la necesidad de una alteridad que redefina – reaparezca– la mismidad de los personajes. En último lugar, para el caso de lo supersticioso, tenemos la viuda de Montiel en “La viuda de Montiel”; por ejemplo, no soporta la idea de un paraguas abierto dentro de su casa, y vive desconectada del mundo exterior, esto es, lejana o “aislada” del Principio de la Realidad.

A esto se liga otro aspecto importante, muy claro en el cuento “La noche de los alcaravanes”: la indiferencia. Lo absurdo de la situación y la ceguera de los protagonistas, parecen sugerir una lectura que supere rápidamente lo literal. Al respecto vale la pena mencionar dos elementos que sugiere el cuento: los alcaravanes y el tebeo

que estaba leyendo el joven en el lugar. Sobre estos pájaros, es importante saber que son nocturnos y que, según Felipe Estela (2004), tienen roles de aves premonitorias en algunos otros escritos de García Márquez. Sobre “Terry y los piratas”, tebeo norteamericano publicado desde 1934 hasta 1973, se puede anotar que en Estados Unidos sus mensajes se consideraban tan patrióticos y nacionalistas que sus referencias se usaban como aliciente para jóvenes militares en la guerra (tebeosfera.com). Así, con un aire alegórico encontramos un relato que demuestra la dificultad de una víctima para ubicar su discurso en el plano de lo creíble. El cierre del cuento amplía el problema de la indiferencia cuando el sol se convierte en el único personaje que proporciona la verdadera orientación con la que pueden contar los tres ciegos.

2.2. *La novelística originaria*

Con *La hojarasca* estamos aún con un García Márquez encandilado con la tríada (aquí el tres son las voces de los personajes de la novela)⁷⁹ y que, tomando como rasgo sobresaliente la presentación de sucesos en torno a un muerto vivificado por el recuerdo (“el muerto vivo” de algunos cuentos de otrora), desnubre los “rastros de una guerra civil”, mostrando la aparente inutilidad de un acto violento y asfixiante: de cómo un pueblo intenta satisfacer una venganza. En efecto, a través del monólogo interior y la estrategia lingüística que ya escamotea abiertamente en su cuentística de la voz de sí y hacia sí, estamos ante una novela todavía imbuida en una conciencia más bien mítica. *La hojarasca* expone aquella oleada humana en pos de riqueza fácil, reducido a un pintoresco escenario feudal. Allí el conflicto se reduce a un “desafío a las buenas costumbres”, ejecutado por la familia del coronel al dar alojamiento a un forastero

⁷⁹ En efecto en el juvenil García Márquez este número es reiterativo en “Tubal-Caín forja una estrella”, el otro, el doble perseguidor de la historia acompaña al hombre tres años, en “Amargura para tres sonámbulos” tres son los acompañantes y espectadores del a moribunda mujer soltera, en “La noche de los alcaravanes”, tres hombres ciegos parecen un solo sujeto con tres cuerpos indivisibles, sienten que llevan casi tres días sin descanso y sin encontrar su hogar, en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. Nabo ignora “en qué hora estaba viviendo”, y piensa que su accidente es un evento reciente, cuando realmente ocurrió hace quince años; o lo que es igual, hace tres lustros, en “Un hombre viene bajo la lluvia” el relato finaliza con el silencio tenso entre tres personas que están en una habitación; en “La siesta del martes” el hijo asesinado “cuando boxeaba, pasaba tres días en la cama postrado por los golpes”, en “La viuda de Montiel”, José tenía tres hijos, en “Un día después del sábado” tres personajes están reunidos en un calor irresistible y una extraña lluvia de pájaros muertos que caen en el pueblo, y en “Rosas artificiales” abuela, madre y nieta están en una casa al amanecer del primer viernes de un mes.

herbívoro, y mantenido allí por ocho años. Entre tanto, gracias al narrador objetivo (casi periodístico si se quiere), con el “El coronel no tiene quien le escriba” asistimos a la simpleza de diseño ínfimo y tropical, pero a la complejidad de un mundo apocado y destruido, que pone a actuar unos protagonistas que intentan sobrevivir con la esperanza frente a la corruptela del poder y a su propia rutina. El coronel espera una carta por años, mientras siente en sus tripas descompuestas el paso del tiempo; pero su orgullo inflexible y unas convicciones inamovibles que lo mantienen vivo. Otra vez tenemos, “un muerto vivo, pero no muy avivato”. Finalmente con *La mala hora*, se bosqueja un pueblo popular⁸⁰ que está sin aparente salvación frente a la exteriorización de las infamias domésticas conocidas y de historias locales hechas “trapitos al sol”, pero también de agitación y de emociones, siendo todos homogeneizados, a excepción del alcalde y del atribulado cura, aquel con “ojos de un azul silencioso”, del mismo azul de Lucrecia en *El coronel no tiene quien le escriba*. Así, pues, al combinar un pueblo pobre que odia a su alcalde con la distracción limitada del cine, el circo, los billares y los pasquines, se vela el profundo conflicto socio-político de toda una nación imbuida en un ambiente social de culpa, apetitos de toda índole, muerte y silencios.

Si unimos las tres novelas, aparece la maqueta de una siniestra monotonía de la vida acompañada de miseria, crueldad y deseos sordos. Con estos elementos se enriquece el capital sensual de los personajes garcíamarquianos: los habitantes de ese pueblo tropical son sensibles a los estímulos auditivos como los campanarios y, nuevamente, a los olfativos. En *La mala hora* el hedor de la podredumbre de una vaca y de los ratones y que permaneció sobre el muelle tras la lluvia, que penetró hasta las casas y que hizo que los pobres del pueblo se mudara a lo alto del ayuntamiento, o el olor del cadáver mezclado con el de los vivos en la habitación sucia de *La mala hora* y que contrasta con el recuerdo “imaginario” del niño de once años: el olor fresco del almendro. De hecho, la narración de este niño está centrada en los sentidos y la percepción: él admite saber el olor de muchos objetos y personas, ver moscas, escuchar el tren, el crujido de las ventanas nunca abiertas de la casa del muerto o a los alcaravanes, sentir la luz, el calor, la textura de la tela de sus pantalones, percibir verde la cara de este hombre que, por fin, se reconoce como muerto, entre otros. Y, este capital sensitivo se complementa con un capital axiológico, donde unos principios como la tolerancia y la resistencia paciente, unida a astucia malsana para resolver pesadillas comunes hacen que los actantes sean seres complejos y creíbles.

⁸⁰ El concepto “pueblo” aquí tratado se asocia con alguna frecuencia a la compleja idea de una población de menor categoría, conformada por un conglomerado de personas humildes de una región, mientras el concepto “ciudad” se asocia con un conjunto de edificios y calles, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas.

Los tiempos y los espacios representados en las tres novelas parecen ser una prolongación de ese espacio tropical gobernado por los efectos del calor (modorra, sopor) y que, ya despuntados en las tramas internas de los relatos en *Los funerales de la Mamá Grande*, adquieren aquí una identidad muy consolidada: se trata de un pueblo, cuyo calor tropical hace que los habitantes parezcan momias petrificadas en espacios secos y polvorientos, lo cual anuncia latentemente el retrato pesimista de las condiciones sociales del pueblo, invadiendo al lector de esa humedad pegajosa y agobiante. Esta, parece ser *leitmotiv* del autor y que se confirma prístinamente en “La mala hora”, puesto que nos encontramos con la descripción de un pueblo sin redención posible, como fantasmas que viven el letargo humano gracias al sopor que genera el calor, y que permite que:

Su trópico nos penetre hasta los huesos con su humedad pegajosa y nos agobia con su pesadumbre. El calor reina tiránicamente a través de sus palabras, y una luz que a veces es cegadora y a veces difusa, pasa y repasa por los días de su libro, iluminando y desvaneciendo los perfiles de los seres y de las cosas (Téllez, 1995, p. 282).

No obstante esta dicotomía seco-húmedo, los tres pueblos de las tres novelas tienen algo en común: tristes, fastidiosos, deprimentes. Además *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*, al igual que los cuentos “Un día de estos” y “La viuda de Montiel”, tienen la particularidad de ubicar explícitamente días (martes, viernes) y meses (octubre, diciembre, años bisiestos...) y, de esta forma, ir llevando al lector a través de otras huellas e indicios textuales como las de ciertos personajes históricos a la determinación de una etapa auténtica de Colombia, todo esto con alto nivel de veracidad. Esto es, curiosamente no sabemos el tiempo de las novelas por su propia construcción, sino por la historia en el *stock* de saberes del lector. Incluso, el mismo García Márquez apuntaba otrora de Macondo: “[...] ese pueblo se puede ubicar en la historia inmediata, en el contexto de Colombia; prácticamente se pueden situar las fechas” (en González, 1970, p. 16).

En *La hojarasca*, las precisiones cronológicas nos ubican entre 1903 a septiembre de 1928: a lo que se suma el prólogo, fechado intencionalmente en 1909, es decir, cuando el tren facilitó la llegada de una turba de gente aventurera y advenediza a la zona costera colombiana. Y se pueden anexar otras fechas esenciales y cercanas de la historia de Macondo: 1885 y 1899, presencia de guerras civiles; 1907, año histórico que vio la llegada de la compañía bananera a la zona norte de Colombia (UFCO) y que los nativos llamaron rápidamente “mamita yunai” (Zuluaga, 2007, p. 71); 1909, la inauguración de línea ferroviaria en el norte del País y, finalmente, 1918, año de apertura de la

decadencia del pueblo simbólico que abraza una esencial paradoja de nuestra legalidad. Un pueblo del cual, además, sólo lo podemos reconstruir desde el estado interno de una casa, desde un espacio de reclusión, lo cual es transparente si se asocia con el estado interno de sus protagonistas: encerrados en sus propias paradojas, presos de sí y de sus sentimientos. Esto hace mucho más valioso ese contrapunto entre el espacio físico del presente y los otros espacios a donde viaja la narración. Esto, tan recurrente también en la obra de Cepeda Samudio, hace prever que hay una armonía entre la estructura monádica del espacio en el circuito interno de la obra y el encerramiento psíquico de los personajes que en ella moran; lo cual recuerda el mito de Narciso y su desenlace fatal⁸¹.

Asimismo, al comienzo de *El coronel no tiene quien le escriba* aparece la mención a la nacionalización del Canal de Suez, una guerra que estalla en territorio egipcio, haciendo que la novela, esa historia de la espera de algo que nunca llega, se sitúe entre octubre y diciembre de 1956, época de pleno auge de la época que en Colombia se llama “La Violencia” (1946-1958) y que, vivida como otra guerra civil no declarada que al final toma el rostro de una rebelión popular incontrolable, obliga a que los partidos políticos tradicionales estimulen al General Gustavo Rojas Pinilla a ejercer una dictadura militar que va de 1953 a 1957, y que al final deja unos 300.000 muertos y la migración de más de 2.000.000 de personas, en un país de apenas 11 millones de habitantes en esa época (Bushnell, 2014). Y es en esta época donde, con el sopor fabuloso de ciertos nombres, a través de los recuerdos del coronel, podemos viajar a otras épocas y espacios, como el fortín de Aureliano Buendía, donde llega el Duque de Malborough, aquel guerrero inglés del siglo XVII y principios del siglo XVIII y del cual recordamos, a su vez todos cuando coreamos la nana infantil “Mambrú se fue a la guerra”.

Igualmente sucede con *La mala hora*, donde hay huellas cronotópicas explícitas que remiten a tiempos extraliterarios bien localizados. Los sucesos descritos dan cuenta de un momento de tregua de la Violencia entre un martes 4 de octubre, datos del inicio de

⁸¹ Así, por ejemplo, con algunos de los cuentos de su libro *Los cuentos de Juana* (1996) es fácil advertir el lugar de las acciones; “Ciénaga”, en el Departamento del Magdalena, por cierto de donde es oriundo el autor. Dentro de esa ciudad, la casa del padre, “la casa grande”, una hacienda de la zona bananera. Este espacio ficcional, también aparece mencionado en otro cuento de la compilación titulado “Las muñecas que hace Juana no tienen ojos” (1996, p. 20-40). Allí esa casa es descrita como una morada anticuada, añeja como una bóveda, aislada, con las ventanas selladas con hojas gruesas de hierro y cercana al mar, como también vieja y roñosa es la lámpara, la victrola, la sala y, sobra decir, el alma de quienes la habitan. Por cierto, en ese relato, Juana habla con sus hermanas mientras practican la rutina de la costura que produce muñecas de trapo artesanales, siendo ellas mismas como figurillas manipulables por algo mayúsculo que las supera: el padre.

la obra, y un viernes 21 de octubre, datos del final). Hay varios momentos que explicitan un cambio de gobierno que prometió al pueblo “paz y garantías”; incluso, al comienzo de la obra, se menciona más de una vez al presidente de la república, sin nombre, pero que está descrito como un hombre “sonriente, gordo y calvo con el pecho cruzado por una banda presidencial”. Sin duda es la descripción del dictador Rojas Pinilla, quien llegó al poder en junio de 1953 gracias a un golpe de estado. Este también aparece en “Los funerales de la Mamá Grande” descrito casi de la misma forma.

Dado que los hechos, casi aldeanos, de *La mala hora* se suceden en un octubre, y sabido por datos intratextuales que el presidente ya está en función hace dos años (“dos años de discursos... y todavía el mismo estado de sitio, la misma censura de prensa, los mismos funcionarios”), es posible afirmar que los hechos de terror al pueblo de MH suceden entre el 4 y el 21 de octubre de 1955 (días reales en el almanaque, por cierto), justo en plena descomposición moral, registrada en los tiempos-espacios de la nación colombiana por esa época, y evidenciada en la historia intradiegetica de *La mala hora*, cuyo elemento es el pasquín que saca a luz secretos que, por cierto, son bien conocidos por todos, como una bella figura literaria que recuerda una nación con una historia repetida y axiomática, pero reprimida.

Así las cosas, tanto en *El coronel no tiene quien le escriba* como en *La mala hora* esa situación sociopolítica, la dictadura militar colombiana, cuya característica es la violencia física, la represión y el consecuente escamoteo de la voz del pueblo, aparece como eje histórico que se representa en acciones padecidas por la villa como la represión social, organizada por el poder ejecutivo, todo esto para “someter al pueblo”. Es así como esa misma represión aparece en *El coronel no tiene quien le escriba* en hechos indirectos como la muerte de Agustín, asesinado por la policía en una gallera, en enero (de 1956) cuando distribuía folletos secretos. Un pueblo, entonces, sometido por el poder de una dictadura que impone la censura, el estado de sitio y la tirantez social, como las tripas tensionadas del coronel que lo obliga a padecer su enfermedad diarreica aguda.

Es por esto por lo que, sin dudar, la pelea de gallos y el gallo del hijo caído en guerra son símbolos potentes tanto de la situación del pueblo (la violencia lúdica, propia de la pelea de gallos se reemplaza por la violencia política, que caduca al discrepante), como de esas aspiraciones su emancipación (no vender el gallo de Agustín es resistirse al sometimiento), y se construye en la novela como la víctima fusionada de esa represión socioeconómica que, por cierto, sólo beneficia a unos pocos; de hecho, los que están del lado del alcalde-teniente, como al exjefe de la oposición liberal, Sabas,

mero símbolo del pacto de Sitges⁸². Igualmente, y de forma muy sutil, aparece la época de la violencia en *La hojarasca*. El cadáver del foráneo y excéntrico médico francés, es el primer difunto que fallece de muerte natural desde hace mucho tiempo. Es así como los tiempos-espacios aquí tratados entran y salen de los circuitos del discurso y se ayudan para crear algo que bien podría llamarse un reflejo recreativo de la situación social de la nación y sus cualidades identitarias.

En relación con los personajes o actantes, llama la atención cada una de las maneras sobresalientes de los personajes de las tres novelas apuntan inmediatamente y, de forma ineludible, al “pueblo”. En las tres novelas, el pueblo es el telón de fondo, el segundo plano, que incide, comenta o rechaza la presencia de los personajes. El gringo en *La hojarasca*, quien por el hecho de ser diferente es castigado por el pueblo, haciendo que sea este el actante principal y representado como aniquilado por el polvo y habitado por un colectivo no-solidario, lo cual permite el isomorfismo entre la decadencia del pueblo y el crepúsculo de la solidaridad. En el fondo de esto, aparece una polarización cultural, donde los nativos se juegan su identidad frente a los bananeros foráneos a través de la pesadumbre y la superstición (el plato con el tenedor y el cuchillo detrás de la puerta; puñados de arroz en la sala...)⁸³; pero también entre la impaciencia que deja esa “hojarasca” y el domingo electoral por venir, y que ya está arreglado. El Macondo de *La hojarasca* es, en las propias palabras de su creador, uno de esos pueblos “que han dejado de prestar algún servicio a la creación” y se muestra perverso en la medida en que revela segregación e injusticia.

La idea de pueblo en *El coronel no tiene quien le escriba*, por su indeterminación cercano a Macondo, es tomado como una fuerza paradójica que, por una parte, prima en un actante la firmeza moral y política y, por el lado de su acompañantes, algo de lo bestial, irracional y violento, también. Esto sugiere que la forma en que se resuelven los

⁸² El pacto de Sitges (1957) o pacto nacional, fue un contrato suscrito poco antes del derrocamiento del presidente y dictador Gustavo Rojas Pinilla, y que tuvo lugar el 10 de mayo de 1957 entre liberales y conservadores colombianos. Allí se instituyó la necesidad de convocar un sufragio para confirmar democráticamente los convenios a los que habían llegado estos máximos dirigentes y reformar la constitución colombiana.

⁸³ Esto mismo es evidente en *La mala hora* cuando el alcalde o teniente, rige los destinos del pueblo encerrado y consultando una adivina.

conflictos es problemática, paradójica, dual y marginal⁸⁴. En efecto, el coronel de *El coronel no tiene quien le escriba*, se caracteriza por su dignidad y moralidad frente a la felonía y corrupción de otros como Sabas y el teniente; mientras que en las acciones de su enfermiza esposa encontramos esa parte representativa del pueblo que, frente a la violencia ideológica, física y moral, reacciona con una soterrada rebeldía que la disponía a ir en contra de lo establecido, harta de la resignación y la dignidad⁸⁵, pues después de veinte años de espera (de “los pajaritos de colores prometidos después de cada elección”) sólo les había quedado un hijo muerto. No obstante, el correlato climático juega aquí su papel decisivo, y la modorra física que produce el calor⁸⁶, sumado a los males físicos de los cuerpos humanos, es también una letargia moral y el reposo conductual del cuerpo social.

En este mismo orden de ideas, contrastan los representantes del poder, así por caso, la corruptela del alcalde en *La mala hora*, quien actúa con una actitud tirana, mentirosa y fraudulenta, frente a las actitudes propias de la exaltación del orden eclesiástico del padre Ángel, manifestada en la persistencia de una moral arcaica y rígida. Lo desesperanzador es que en un momento dado, se unan esos poderes para un fin común: encontrar el repartidor de los pasquines, pues el cura debe proteger la moral del pueblo en junta del poder y afianzamiento del alcalde y, de esta manera, mantener esa condición social del pueblo. Ese rasgo del pueblo que está en el fondo de los actantes de las novelas aquí tratadas se amplía de forma auténtica en *La mala hora*, pues allí la violencia distorsiona o se superpone a cada vida, haciéndose, entonces, una violencia institucional. El pueblo aparece como un colectivo aterrorizado, dejando ver las consecuencias de los sobrevivientes de la Violencia (ésta, con mayúscula, para recordar que es la histórica que se recrea en la obra) y, por lo mismo, muchas veces “fantasmal”; tanto, que a veces la presencia de alguien en sus espacios públicos eran como un “viaje de regreso a la realidad”. Incluso, la resistencia al estado de sitio permanente por efectos del terror, se evidencia en una triple dimensión:

⁸⁴ De hecho, el peso de la muerte es tal que no parece haber sosiego en ningún habitante, como si en los recuerdos de otros tiempos pudieran habitar a placer, por ejemplo cuando Meme narra a Isabel la historia de sus padres, pareciera quedarse a vivir de nuevo ese pasado gozoso.

⁸⁵ Otrora anotábamos que esta forma de aparición de la muerte es “un llamado a la resignación frente a un estado. Esto ya está, sin duda, determinado desde el primer cuento “La tercera resignación”, donde la conciencia de la muerte es una resignación que desplaza la noción de la memoria: ya no es el hombre en el ataúd quien se recuerda a sí mismo, sino que acepta que su recuerdo quedará en los parientes, que sólo el recuerdo será la forma de seguir existiendo fuera de sí”.

⁸⁶ Ese calor, por demás, que afecta las fieras del circo en *La mala hora* que hacía que respiraran sin esperanza.

- i. Un terror interiorizado en los habitantes del pueblo, a tal punto que se lee en algún momento de una de las voces de sus actantes: “usted no sabe lo que es levantarse todas las mañanas con la seguridad de que lo matarán, y que pasen diez años sin que lo maten”.

- ii. Un susurro conductual inocente que pone abiertamente en el análisis el problema de la comunicación, aquí como fractura de la comunicación. La voz del pueblo es secreta, anónima y no produce efectos frente a los galimatías y las trapisondas del poder político. Voz tímida, pues, que recurre a estrategias como los chismes (*La hojarasca*) y los papelitos y pasquines secretamente difundidos (*El coronel no tiene quien le escriba*”, *La mala hora*), maneras de apagar la caldera social, y también pruebas de tanta infamia frente al “discurso vertical” caracterizado por el uso de estrategias discursivas como el eufemismo, la engañifa y la unanimidad. En suma, una forma de “discurso oblicuo” que, sin transitar abiertamente las avenidas del poder (Scott, 2000), intenta adelantar una cierta estructura dialógica real (esto es, donde aparezca un Yo y un Tú), como nueva forma de denunciar sin perlocuciones evidentes. Tal como afirma brillantemente Hans Otto Dill a propósito de “El coronel no tiene quien le escriba”:

La estructuración de series de objetos tomados de la esfera de la comunicación intensifica la denuncia de la censura y falsa información bajo el régimen de la violencia y la dictadura: se venden periódicos con grandes espacios en blanco, cuya oposición son los folletos llenos de información clandestina: hay todo un juego de oposiciones y semejanzas entre lo escrito y lo no escrito, lo dicho y lo callado, lo escrito y lo dicho, lo dicho y lo escuchado, lo escrito y lo leído. Y la carta esperada que tanto demora deviene como símbolo de la burocracia. Pero esta simbología basada en objetos de la comunicación significa también comunicación e incomunicación, vale decir, solidaridad y soledad. (1995, p. 278).

- iii. El dolor de cabeza como síntoma comunal. Al inicio de la novela el juez Arcadio comentará que todo el pueblo tiene dolor de cabeza, y esto puede entenderse como un síntoma de malestar social. La enfermedad y el cuerpo social articuladas así. Esta última característica tiene mucha más fuerza, si suponemos que el pueblo es un protagonista colectivo. Así, “el pueblo tiene dolor de cabeza” porque es un solo sujeto el que lo sufre. Aún más, se puede notar que no todo el pueblo es uniforme: hay fuerzas que lo dinamizan desde

adentro y que, entonces, ya no harían parte de su cuerpo de “protagonista” unitario. Podemos, a partir de esto, proponer que el pueblo no será sus instituciones ni la élite, sino esa gran masa indefinible e indefinida que queda en medio.

Por otra parte, el “principio de ambigüedad” es muy claro en *La mala hora*, pues, frente al desconocimiento de quién es el sujeto que pone de noche los pasquines, la respuesta final es de la pitonisa, “es todo el pueblo y no es nadie”. Es así como el pueblo, directo beneficiario de la represión, sólo asume frente al discurso vertical el susurro, el bulo, el pasquín. El culpable es el pueblo mismo, y por lo mismo, no es nadie el culpable. He ahí la sordidez del pueblo de *La mala hora* y su imposibilidad de apuntar a una solución determinante y clara. Queda así la trapisonda y el montaje como elemento cardinal de solución frente a los conflictos sociales colombianos. Sin embargo, esto último ya despunta en el cadarzo del prólogo de *La hojarasca*, que evalúa la situación del pueblo: ¿hay en él unidad interior? El pito del tren es la irrupción ruidosa de la modernización, pero también el señalamiento de un viaje que siempre involucra el asalto a la ciudadela del enemigo.

Si bien es cierto que la hojarasca tiene la función social de unificar (*eros*), sufre un proceso de fermentación (aquí, en el sentido de agitación y alteración; o simplemente, Tánatos). Después del acto consumado, es imposible borrar sus huellas, puesto que ya está “incorporada a los gérmenes de la tierra”. Es claro ver aquí cómo la naturaleza se integra al orbe social; sin embargo, la hojarasca se integra al cuerpo nacional de forma confusa o ambigua. Frente a este “principio de ambigüedad” está el “principio del placer”, centrado en las mujeres de los tropicales pueblos, con actividad sexual plena, olores cálidos y buena salud. Además, las mujeres, especialmente las de *La mala hora* (Rebeca, la mujer del juez) nada tienen que ver con la dimensión política. Sigue, así, la vitalidad femenina que ya asoma en la cuentística garcíamarquiana; como también el aspecto del erotismo, incluso en personajes insospechados, tal como sucede en la idea de preferencia por sobre otros niños, en el caso de niño de *La hojarasca*. Esto se evidencia, por caso, cuando el narrador cuenta:

Toda la noche estuve pensando en que hoy volveríamos a salir de la escuela y que iríamos al río, pero no con Gilberto y Tobías⁸⁷. Quiero ir solo con Abraham, para verle el brillo del vientre cuando se zambulle y vuelve a surgir como un pez metálico. Toda la noche he deseado regresar con él, solo por la oscuridad del túnel verde, para rozarle el muslo cuando caminemos. Siempre que lo hago siento como si alguien me mordiera con unos mordiscos suaves, que me erizan la piel.

⁸⁷ Las cursivas son nuestras.

Si este hombre que ha salido a conversar con mi abuelo en la otra habitación regresa dentro de poco tiempo, tal vez podamos estar en la casa antes de las cuatro. *Entonces me iré al río con Abraham.* (García Márquez, 1983), p. 94).

Es claro que hay una carga erótica en la evocación. Abraham es un niño como él, que le sirve de pivote para entender su propio cuerpo y su deseo. Anhelan tanto esa comprensión de su cuerpo que también visitan a Lucrecia, una mujer de edad indefinida que también exhibe su cuerpo, como otro Abraham en el río, aunque a ella deben ir a buscarla a su casa, y llamarla por la ventana:

[...] cuando llega al centro [de la habitación] deja de reír, se agacha y mira hacia la puerta, hasta cuando las manos le llegan a los tobillos y, lentamente, empieza a levantarse la camisa, con una lentitud calculada, a un tiempo cruel y desafiante. Abraham y yo seguimos asomados a la ventana mientras Lucrecia se levanta la camisa, los labios estirados en una mueca jadeante y ansiosa, fijo y resplandeciente su enorme ojo de alcaraván. Entonces vemos el vientre blanco que más abajo se convierte en un azul espeso, cuando ella se cubre la cara con el camisón y permanece así, estirada en el centro del dormitorio, las piernas juntas y apretadas con una temblorosa fuerza que le sube de los talones. De pronto se descubre la cara violentamente, nos enseña el índice, y el ojo luminoso salta de su órbita, en medio de los terribles aullidos que resuenan por toda la casa. Entonces se abre la puerta del cuarto y sale gritando la mujer: “Por qué no le van a joder la paciencia a su madre” (*ibíd.*, p. 156).

Vemos que el niño evoca el vientre brillante “como de pez metálico” de Abraham, así como el vientre blanco, que se espesa en un color azul, de Lucrecia. Esto es importante porque en esta creación de la exploración sexual de un niño de once años está, tal vez, el único rastro de goce en toda “La hojarasca”. De ahí su importancia como memoria: solo hay un recuerdo de candidez y placer al ver al otro, y ocurre en el personaje-narrador infantil de la novela: ¿qué implica que el agente del deseo sea un niño?, ¿qué se puede entender de este erotismo en los dos cuerpos infantiles e infantilizados, de Lucrecia y Abraham?, ¿qué resulta de oponer esta pasión venérea por el cuerpo a la exposición constante del cuerpo del muerto a nuestros narradores?

Aunque con propiedad, el pueblo Macondo, certero en *La hojarasca* y deducible en *El coronel no tiene quien le escriba*, no parece ser el mismo en *La mala hora*⁸⁸, se evidencia esa evolución del concepto de pueblo la que, presa de unas relaciones de

⁸⁸ Creemos que los sucesos de *La mala hora* no son en Macondo porque cuando se lee que el “coronel Aureliano Buendía, que iba a convenir en Macondo los términos de la capitulación de la última guerra civil, durmió una noche en aquel balcón”, se explicita que el pueblo de las acciones no es Macondo.

lógicas de oposición, se manifiesta en el paso de un colectivo polarizado socio-culturalmente, a un pueblo polarizado socio-económicamente: de nativos y extranjeros singulares a poderosos terratenientes y dominados pauperizados, o más simplemente, entre ricos y pobres (como es claro en “La mala hora”), y desarrollados más bien desde claves psicológicas, puesto que aquí no se centra el interés en la violencia física, sino en los efectos internalizados de ella en ciertos representantes del pueblo, víctimas de algo que los supera que los deja en una penuria interna ponderada que, para el caso del coronel, tiene su correlato con la pobreza de su mundo material que genera una enfermedad en sus intestinos, mera relación recíproca, a su vez, de la enfermedad propia del cuerpo social, puesto en sendos tropos como la diarrea crónica, el asma, la diabetes, los efectos del terror, etc.

Una de las cualidades del alma de los personajes es, como en la cuentística analizada otrora, su soledad. En *La hojarasca* se evidencia una soledad concreta asimilada en las mujeres encerradas en sus cuartos, en los hombres reclusos en sus moradas, en las familias tapiadas en sus casas, en los curas ermitaños creyendo estar sin Dios. Asimismo, en el pueblo de las infamias por culpa de las murmuraciones (“La mala hora”), los rasgos o facetas psicológicos del pueblo, se determinan por medio de sentimientos como la paradoja o “terrorismo en el orden moral” (coronel y médico francés; Padre ángel y alcalde), el resentimiento por celos (Montero y Pastor; Roberto y Rebeca), la codicia (Sabas y el alcalde, con su “dolor de muela”), y la soledad intrínseca que escenifican individualmente los moradores del pueblo. En esta obra, la soledad está representada en la viuda De Montiel, en el padre Ángel, quien “nunca había sentido vergüenza de su soledad”, y en el ambiente colectivo del pueblo: “el pito de las chicharas hacía más intensa la soledad del puerto”. Entre tanto, la viuda, específicamente, vive su soledad paseándola por el caserón de nueve cuartos que incita la sensación de vacío, lo que le obliga a conversar con fantasmas, como la de la y a quien le preguntaba cuándo se iba a morir. Esa soledad, mera situación mental, innata en unos, adquirida en otros, impide la existencia de la otredad; entonces aparece el otro imaginado o el otro alucinado como aparición fantasmal. Esto ya se había analizado en la cuentística del autor, y notamos que se prolonga en la novelística primitiva del autor, especialmente en el ejercicio de rememoración, en la activación del otro desde el registro de lo imaginario, presente también en los personajes de *El coronel no tiene quien le escriba*. Claro que estos personajes nombran muchos más escenarios y sujetos, pero estos tres son núcleos temáticos muy complejos en el ejercicio de la evocación y, además, a los que vuelven con obsesión. Así, por ejemplo,

- El niño, hijo de Isabel y Martín, tiene diez años y ese miércoles no ha podido ir al colegio, razón por la cual lo siente un día “endomingado” de la semana. Está en el recinto del coronel, que queda a tres casas de la suya, pero al principio no puede asociar su presencia en el lugar con la muerte y el cadáver que ve sobre la cama. Además, su ignorancia le permite una lectura más prístina de la situación del presente y, desde su mirada, nos encontramos con un reporte “inocente” de lo que está ocurriendo en este lugar, pero la “objetividad” no es lo único que activa su poco conocimiento de los hechos: no saber qué ocurre; además, no entender por qué no está en la escuela o en el río, lo hace evocar el lugar en donde verdaderamente querría estar; a saber, aquel espacio en donde esté *Abraham*, la primera alteridad recordada. Queda, pues, el lector con la pregunta sobre Abraham. Gilberto y Tobías son sus amigos, con quienes hace expediciones al río para matar pájaros. Sin embargo, pareciera que hay un lenguaje en clave que usa el narrador con Abraham (“incomploruto”, “ahora teco tacando”, “si vamos ahora puede reventar alcutana), y que, en suma, lo prefiere por encima de sus otros compañeros⁸⁹.
- La segunda alteridad recordada será Martín, el padre del niño y el esposo de Isabel. Ésta tiene treinta años y vive con su padre, su madrastra y su hijo. Aunque al inicio del relato estará preocupada por la vergüenza de hacer parte de las honras fúnebres de un hombre odiado por todo el pueblo, luego se ocupará de su propia historia, y desentrañará la historia de su matrimonio con Martín. Sin embargo, lo que queda es que los móviles de esta unión no son claros para ella. Incluso, pareciera que su motivación para casarse es que Martín ocupe el cuartito que había usado el doctor, antes de irse a vivir con Meme a otro lugar.

Todas las referencias al padre de su hijo serán así, como una ensoñación, como una aparición, más que como un ser humano. Con la misma confusión, con el mismo

⁸⁹ Aquí también el placer está mediado por el goce de manipular perversamente la lengua; en términos de Lacan (1964), de *lalengua*, aquella donde prima la mera sonoridad de las palabras, como en el balbuceo de los niños o en las nanas que las madres cantan para dormirlos. Efectivamente, en las sonoridades tiernas que emite la madre al hijo, lo que prima son los sonidos desconectados de sentido, pero impregnados de goce (*Jouis-signs vs. Jouis-sance*). Es así como la lengua es la palabra atrapada de juegos fónicos y equívocos que siempre producen efectos, que son afectos (especialmente risa o sorpresa). Esto sigue con frecuencia cuando el niño goza con *lalengua* antes de su escolarización; por ejemplo, con el uso de frases onomatopéyicas e interjectivas, trabalenguas, glosolalias inocentes, canciones populares que desdeñan la lógica y la gramática, estrofas bobas, gritos de guerra o de juegos deportivos, etc. Luego, como se sabe, la escolarización del idioma le pone coto a *lalengua*.

tratamiento de Martín como un espectro ella lo conocerá, se casará con él, tendrá su hijo y lo verá partir. Esta evocación del “desposado irreal”, del “desconocido que la empezó a tutear”, puede sugerir la invalidez o la pérdida del significado de la unión matrimonial. Sin embargo, Isabel no deja de tener una visión sentimental de su relación con Martín, aunque no la entiende, la evoca con dulzura y misticismo.

De ahí que en este personaje de Martín tengamos que buscar elementos emocionales, que lo hacen un sujeto estéril, frío y pasmado, y elementos más mecánicos y económicos que lo ubiquen como un agente calculador y usurpador de los bienes del padre, su dinero y la pureza y soltería de su hija. Así, pues, encontramos en Isabel a una mujer habitada por un hombre, pero poco convencida de ello. Es difícil precisar si el sentimiento que ella dirige a Martín es de desprecio, de temor o, tal vez, de superioridad.

- La tercera alteridad recordada es el doctor. El coronel se esfuerza discursivamente por contarnos la historia de su compleja amistad con este extraño personaje sin nombre, sobre todo porque necesita explicarse la razón de estar al frente de la travesía de velar y enterrarlo pese a que su pueblo lo detesta, pero a quién ha prometido una muerte digna. Es claro que el coronel se siente atrapado por la personalidad del doctor, y que le resulta un sujeto cautivador a quien le debe respeto y comprensión. Esta percepción se completa cuando el hombre le salva la vida, pues le hace prometer que lo enterrará cuando muera. Y se opone a aquella “virulencia colectiva”, desatada por su negativa a atender a los heridos de un enfrentamiento armado de hace diez años. Así, por la mentada razón de “cumplir con un compromiso sagrado”, el coronel prepara la muerte del doctor, lo envía en su ataúd al viaje final con todas sus pertenencias, se enfrenta y compra al alcalde y, finalmente, arrastra a su familia con él en esa ceremonia.

De esta manera, asistimos a eso que le crítico uruguayo Ángel Rama cree descubrir: un García Márquez salido de un proyecto cultural espléndido (el Grupo de Barranquilla) con tres aristas: una tesis subjetiva, *La hojarasca*, una antítesis objetiva *El coronel no tiene quién le escriba* (y *La mala hora*, sumáramos nosotros), y una síntesis: *Cien años de soledad* (Rama, 1973; en Blixen y Barroslemez, 1985). Un realismo que, sin duda, remite al pueblo de una época, la de la Violencia en Colombia y que, siguiendo las mismas estrategias narrativas de García-Márquez, también podría resumirse en figuras zoológicas: vacas que expelen hedor, ratones flotando en agua bendita, perros que luchan ardientemente en las calles, etc. Entonces, el pueblo, como concepto intradieético, parece dar cuenta no sólo de una oposición que ya encamina el orbe de lo social, pérdida momentánea de lo mágico y mítico que reaparecerá en *Cien años de soledad*, sino de la recreación de esa sociedad descrita en poderosos canallas

conservadores y solidarios e íntegros habitantes del común y sus añejas doctrinas liberales, tal como se refleja claramente en el apoyo de unos queriendo dar sepultura al difunto, o en la relación conyugal del coronel y su esposa. Al final, queda el retrato de un pueblo que sabe todo pero no quiere reconocer nada, y cuya clave queda en la voz de una vaticinadora, de una representante de la especulación y la superstición. Vemos, pues, que la maldad dinamiza la culpa y la recriminación; es decir, los pasquines mismos, y su autor es todos (porque todos la sienten) y *es* nadie (porque no tiene rostro dado su carácter múltiple). Habrá, entonces, que esperar a ver qué sucederá como lo hace el coronel, mientras hay una integración frente a lo que nos llega como hojarasca.

IV

CONCLUSIONES

1. A manera de cadarzo

Para nosotros es importante insistir en que comprendemos la literatura como una máquina simbólica que media entre la realidad socio-histórica y que deja ver entre sus tejidos formaciones ideológicas en conflicto y tensión mostradas en presentaciones metafórico-metonímicas. Es así como su misterio está en recrear lo existente y mediarlo. Eso mismo es lo que nos ha permitido escrudiñar los disfraces de lo que somos como sujetos históricos a través de modos de representación de pertenencia en devenir (identidad social, colombianía) entre los complejos dispositivos semióticos que exterioriza la obra del joven García Márquez. Es que si no concebimos que la “magia” de la literatura consiste representar estructuras de la realidad a través de estructuras discursivas, no tendríamos justificaciones para avanzar. De suerte que sólo queda puntuar los efluvios que esta apuesta ha dejado tras el esfuerzo, lo cual haremos entres momentos, usando como pretexto la imagen de aquel hilo que usan los colchoneros para rematar la colchoneta para que no se desfigure: el cadarzo.

1.1. Primer cadarzo: subjetividad

La cuentística del joven García Márquez se inaugura con “La tercera resignación” (1947), que revela la obsesión del muerto consciente, tema que se dilata en los cuentos siguientes bajo el matiz de un tópico recurrente que subraya la presencia de una conciencia de ultratumba, como se ve claramente en “Eva está dentro de su gato”,

donde Eva, una joven de alcurnia se convierte en un “espíritu puro”, en un “ser abstracto” (García Márquez, 2012, p. 27) y permanece durante siglos vagando por una casa señorial. Esto mismo se ve en claramente en “Alguien desordena estas rosas” y, en menor medida, en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” (1951).

Es así como podemos afirmar que el joven García Márquez estuvo un lustro exacto repitiendo un tema fijo: un cadáver narrador dentro de una casa, luchando con sus regresiones hacia la intimidad visceral, en contextos físicos solitarios. Esto mismo se verá transliterado y transfigurado en *La hojarasca* (1955), y mucho más adelante, veinte años después, en *El otoño del patriarca* (Gilard, 1995). La relación *post-mortem*-“casa” se presenta como un par categorial cargado de valor connotativo y fragua una imagen constante en la obra del novelista cataquero y que se verá más claramente al final de *Cien años de soledad*.

Si seguimos la propuesta de los sentidos ideológicos de la imagen de la casa en la literatura, propuesta inspirada de las tesis de Hernández Guerrero (2013), podemos establecer para nuestro caso una primera forma de explicar la relación aquí explicitada (muerte-casa)⁹⁰. Así, pues, la casa sería, entre otros sentidos posibles, una imagen plástica que representa concepciones sobre las mentalidades familiares que se tiene sobre la vida como proceso temporal y que se pueden fijar en el pasado, el presente o el futuro. Según esto, y siguiendo la clave que García Márquez desarrolla la noción de la experiencia de la muerte que se extiende a/en la vida, este asunto relacional de la muerte y la casa ha de buscarse en los hechos tempranos de la casa familiar del autor, específicamente la muerte de su abuelo, lo que significó la posterior salida de esa casa en Aracataca.

En efecto, “La tercera resignación” habla de una muerte viva, tema central de la abuela Tranquilina en Aracataca, quien se lo mantenía hablando de los muertos como si estuviesen vivos. Esa muerte viva en el relato es la de un niño que se ve como un cadáver en el sarcófago y, en algún momento se menciona la edad de ese niño cuando muere por primera vez: a los siete años (*cfr.* García Márquez, 2012., p. 13). Esta indicación es muy coincidente entre el momento en el cual ocurrió la muerte de su abuelo materno y la edad del niño Gabriel García Márquez (8 años de edad) y que él mismo, años después, manifestaría como un evento absolutamente importante en toda su vida:

⁹⁰ Se sabe que García Márquez tituló primitivamente a su primera novela *La casa*. Allí se gravita una historia en torno al devenir de un cadáver, luego se llamaría *La hojarasca*.

Es como una frustración, como si estuviera condenado para siempre a vivir con una incertidumbre que debía ser aclarada, y que ya no lo será nunca, porque el coronel murió cuando yo tenía ocho años. No lo vi morir, porque yo estaba en otro pueblo por esos días, lejos de Aracataca, y ni siquiera me dieron la noticia de un modo directo, sino que la oí comentar en la casa donde estaba. Recuerdo que no me causó ninguna impresión. Pero en toda mi vida de adulto, cada vez que me ocurre algo, sobre todo cada vez que me sucede algo bueno, siento que lo único que me falta para que la alegría sea completa, es que lo sepa el abuelo. De modo que todas mis alegrías de adulto han estado y seguirán estando para siempre perturbadas por ese germen de frustración (Apuleyo Mendoza, 1982, p. 7).

Así, pues, García Márquez aseguró un nombramiento como escritor cuando comenzó a contar su estructura cognoscitiva, y cuando culmina “La otra costilla de la muerte”, el asunto de la muerte real o verdadera, se dilata en la acción del desdoblamiento del protagonista en un hermano gemelo que vive el proceso en el interior de una habitación de puerta cerrada y ventana abierta; sólo que ese gemelo es él mismo (naturalezas ligadas); de suerte que al morir ese otro-yo, el protagonista

[...] imaginó que la separación de los dos cuerpos en el espacio no era más que aparente cuando, en realidad ambos tenían una naturaleza única, total. Tal vez cuando llegue hasta el muerto la descomposición orgánica, él, el vivo empiece a podrirse también dentro de su mundo animado (García Márquez, 2012, p. 50).

Aquí se sugiere cómo la “muerte viva” puede ser emparentada con el recuerdo de un extinto; un ser inanimado en el plano físico, pero vivo en el plano cognoscitivo, en la actividad psíquica de alguien y que, al no ser olvidado, se mantiene en el interior total del evocador; de la misma manera que se efectúa el proceso en el interior de una habitación que, no gratuitamente, tiene al comienzo la puerta “[...] cerrada por dentro, mientras sobre el aire de la ventana despertaba un lucero” (*ibíd.*, p. 43). Según el profesor alemán Dieter Janic, “[...] la casa aparece en los textos de García Márquez con una función doble, a saber, por un lado, como forma ampliada de su intimidad, y por otro, como mundo opuesto a la esfera de poder y de la guerra” (1992, p.121). Esto lo ha manifestado el propio escritor en las conversaciones con Plinio Apuleyo:

Mi recuerdo más vivo y constante no es el de las personas, sino el de la casa misma de Aracataca donde vivía con mis abuelos. Es un, sueño recurrente que todavía persiste. Más aún: todos los días de mi vida despierto con la impresión, falsa o real, de que he soñado que estoy en esa casa. No que he vuelto a ella, sino que estoy allí, sin edad y sin ningún motivo especial, como si nunca hubiera

salido de esa casa vieja y enorme. Sin embargo, aun en el sueño, persiste el que fue mi sentimiento predominante durante toda aquella época: la zozobra nocturna (Apuleyo Mendoza, 1982, p. 6-7).

De suerte que la casa o la habitación cerradas son símbolos claros de la muerte, como si esta fuese un ataúd donde la gente se entierra en vida o, donde, la gente se encierra a morir, como tantas mujeres de Macondo, empezando por Rebeca, tras la misteriosa muerte de su esposo; a suicidarse, como el doctor foráneo de “La hojarasca”, o a vivir muerta, como Eva en “Eva está dentro de su gato” o “Alguien desordena estas rosas”. De hecho, este tema bifronte casa-muerte cierra el libro “Ojos de perro azul”, con el cuento “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, el claro prelude de “La hojarasca”. Allí la casa de Isabel y Martín es una especie de mayúsculo vientre femenino lavado por el agua torrencial, la cual, después de penetrar hondamente en los sentidos de Isabel (a tal punto que la realidad se le esfuma y queda presa de un estado de ensoñación), en lugar de fertilizar o regenerar su vida y la casa, símbolo de todas las casas del pueblo, termina haciendo que ella se sienta como un fantasma sin coordenadas de tiempo y de espacio y, de paso, viendo a su madrastra como un espectro sobrenatural. Ya hacia el jueves, cuatro días después del inicio del diluvio, Isabel está convertida en un alma (un alma pura, se dirá de Eva), destinada al reconocimiento del olor de los muertos. Una degradación de la vitalidad femenina muy cercana a lo connotado en “Amargura para tres sonámbulos” (1949) y “Alguien desordena estas rosas” (1950). Al final, el diluvio cesa e Isabel siente un vacío:

[...] Sentí el trepidante y violento silencio de la casa, la inmovilidad increíble que afectaba todas las cosas. Y súbitamente sentí el corazón convertido en una piedra helada. “Estoy muerta, pensé. Dios. Estoy muerta”. Si un salto en la cama. Grité: “¡Ada, Ada!”. La voz desabrida de Martín me respondió desde el otro lado. “no pueden oírte porque ya están afuera”. Sólo entonces me di cuenta de que había escampado y de que en torno a nosotros se expendía un silencio, una tranquilidad, una beatitud misteriosa y profunda; un estado perfecto que debía ser muy parecido a la muerte Después se oyeron pisadas en el corredor. Se oyó una voz clara y completamente viva. Luego un vientecito fresco sacudió la hoja de la puerta, hizo crujir la cerradura, y un cuerpo sólido y momentáneo, como una fruta madura, cayó profundamente en la alberca del patio (García Márquez, 2012, p. 132).

Es así como su otro yo, su gemela interior, es vaciada al caer a la alberca del patio, y ella se reincorporará a la vida; esto es, vuelve en sí para empezar otro ciclo de su vida. Es que Isabel ha escuchado previamente el ruido del tren fugándose de la tormenta, metáfora primaria del recorrido de la vida, de una nueva existencia. Esto mismo se reflejará en *La hojarasca*, pues allí el paso de una vida patricia al de una nueva vida está

mediado por otro fenómeno visiblemente atmosférico, pero epidérmico: “la hojarasca”, ese logrado experimento retórico que explota, por un lado, el polo del proceso simbólico ritual y que remite a un fenómeno natural unido, en el otro extremo, al polo ideológico, que atañe a la organización social y moral del pueblo costero⁹¹.

La casa, entonces, es como un útero (Isabel relaciona el diluvio que bañará las casas con una extraña sensación en su vientre fertilizado con un crío), pero también es el espacio que permite que el morador se enlace con recuerdos, espíritus y muertos-vivos⁹²; y, he aquí lo importante, es siempre la lluvia quien profana la casa, el ser interior; pero también es el agua la que muestra a Isabel que la casa, su casa es paraíso, es seno materno. Es decir, es un elemento externo (el agua), el que viene a lograr, después del diluvio asociado a una culpa pagada de esta manera (“lavar las culpas”), una anulación del fantasma de su *topos* interior y, de resultas, deviene su reincorporación al plano social de la vida, condición de la comunicación con el otro de carne y hueso: “[...] Se oyó una voz clara y completamente viva”. Gracias a Isabel, se reincorpora, se hace cuerpo el otro, lo cual sucede en cuatro días.

1.2. Segundo cadarzo: intersubjetividad

Aceptemos que la historia personal es el lugar donde el otro, lo simbólico, organiza los modos de relación con otras historias, pues “[...] la vida, el cuerpo, el otro, la ley y sus marcas no existen fuera del significante” (Díaz, 2003, p. 100). Un otro que, marca al sujeto y exige de él unos signos. Y, a partir de este acto de inscripción es posible “leer” la historia del sujeto a través de sus textos pues, finalmente, las experiencias escriturarias actúan como registros públicos los cuales revelan o exhiben, propiamente, identidades individuales que devienen sociales, finalmente referidas a “[...] esa gama de intercambios móviles y fugaces que terminan por configurar el universo complejo de sociabilidades” (Montoya, 2000, p. 97).

Si lo anterior es así, entonces también en el mundo entrañable e intimista de García Márquez se rasga y deviene el mundo social, el mundo de los –supuestos– ladrones (“La siesta del martes” [1962]), del representante del orbe civil y militar (“Un días de estos”

⁹¹ Creemos que esta condensación tiene una eficacia simbólica tan profunda como conocida. Es lo mismo que sucede con el ritual católico del sacramento. Allí el pan y el vino, fluctúan entre polo ritual, que remite a un fenómeno natural, aquí fisiológico o perteneciente a la ingestión, y su corelación con el polo ideológico, que está inscrito en la teoría de la transubstanciación o sacrificio primitivo.

⁹² En Cien años de Soledad, José Arcadio Buendía, termina jugando cartas en su casa de Macondo con Prudencio Aguilar, después de haberlo asesinado. De suerte que, en la vejez de Buendía, Aguilar se convierte en el inseparable “enemigo”; incluso, le hace compañía en la habitación conyugal.

[1962]), de los habitantes poderosos y los pobres bondadosos (“La viuda de Montiel” [1962], “La prodigiosa tarde de Baltazar [...]”), de mujeres aisladas y tímidas escritoras (“Un día después del sábado” [1962], “Rosas artificiales” [1962]) y de la vida y la muerte de oligarcas (*Los funerales...*[1962]); en suma, aparece y acontece Macondo, el pueblo de los mitos cristianos y los misterios humanos, mera expresión mítica ya no de una realidad interior que se subsume entre dualidades (*v.gr.* consciente-inconsciente; vida-muerte, sequía-diluvio), sino de una realidad social, plantada en un pueblo de dolientes y gozosos; pero también la de la injusticia socio-política, la superstición y la exclusión.

Esta triple evolución, la del espacio que va de lo íntimo-individual a lo exterior-social, vinculado al giro de la vida ultraterrena a la terrena y territorial y a la de la vigilia (la realidad) en detrimento de la ensoñación (lo imaginario), es la otra cara para pensar en el asunto identitario. En efecto, el joven García Márquez empieza marcando literariamente una individualidad, y la va narrando desde su punto de vista subjetivo; esto es, basado en su propia historicidad. Ahora, al hacerlo, no sólo está expresando su cosmovisión juvenil, marcada por su partida de la madre patria (Aracataca), sino que está delimitando su existencia en relación a un otro especular. Esto es lo que marca el asunto de la “gemelidad” que desarrolla en relatos como “Tubal-Caín forja una estrella” (1948), “La otra costilla de la muerte” (1948) o en “Dialogo en el espejo” (1949).

Se trata de una identidad que, con Freud (1990 [1900]), podríamos llamar “identidad de percepción”, asociado al trabajo inconsciente, que es lo más interior de la casa y que, en los albores de la vida, busca por medios alucinatorios satisfacer pulsiones personales bajo la nación humana aprisionada en cada ser, llamada narcisismo primario. Es que la noción de identidad en el joven Freud alude a la idea de igualdad ilusoria entre el objeto satisfactor (el seno materno) y el recuerdo levantado por el crío, gobernado por el “principio del placer”⁹³. Sólo que allí mismo está incrustado, debajo de este telón que

⁹³ Una vez el crío surge del parto humano, su existencia queda presa del narcisismo primario absoluto. No obstante, en ese estado de menesterosidad, aparece en su organismo una sensación de necesidad corporal (alimento), la cual, gracias a la anuencia de su madre, queda satisfecha. Ahora, al repararse tal necesidad biológica, se genera una psíquica, la de la repetición de la necesidad en ausencia del objeto satisfactor (el seno materno) y que obliga al aparato interno del crío la activación regresiva de la huella mnémica de esa “primera experiencia de satisfacción” que hace posible la sobrevivencia al tiempo que marca el norte del deseo. Esta, según Freud (*cf.* 1990, T1, p. 323), se logra reproducir de manera alucinatoria, inaugurándose así el placer de representación (mental) que sustituye el placer de órgano, y que da origen al deseo humano pues, finalmente, satisfacer es cumplir un deseo y que es sólo posible gracias al Principio del placer que gobierna al crío, y que permite “[...] la reactivación de las huellas de la experiencia de satisfacción, ese campo de la realidad psíquica que ilustra la experiencia onírica, donde los

tiende el deseo, la otredad, ya que lo irremediabilmente perdido (la primera experiencia de satisfacción: el seno de la madre) es lo que mueve a la búsqueda continua del sujeto por vía no racional. Es que el espejo sólo revela que hay uno frente a su imagen, como pasa en “Diálogo del espejo”, que perpetúa en la obra primigenia de García Márquez el tema de la “gemelidad”. Pero, el deseo, tarde que temprano hace su labor y se convierte en el motor de la búsqueda del otro, así sea un otro construido en el plano de la construcción o del sueño extático ¿Acaso no es esto el querer decir de los cuentos “Ojos de perro azul” (1950) y “De cómo Natanael hace una visita” (1950)? Vemos, así, que el joven García Márquez, a la sazón, se arriesga a salir de su intramundo y comienza a erigir la otredad; entonces, aparece la tríada tiempo-espacio-socio (*v.gr.* martes entre las 11am y las 2pm, días después del sábado, encuentros a las 6pm, cantinas, Rebeca, Escovar, Montiel, Macondo⁹⁴ etc.), porque el orbe imaginario forma un yo, mientras el orbe simbólico produce sujetos, esto es, individuos que se sujetan al socio.

En este orden de ideas, en la empresa garcíamarquiiana aparece primariamente la identidad social bajo la idea de una identidad individual, marcada por el aislamiento y la soledad que impide la inter-acción, tal como sucede con sus personajes originarios, pero que va cediendo lentamente a la construcción de la otredad o la diferencia, especialmente en el cuento “Nabo...” (1951), donde alguien, un negro, que no gratuitamente está encerrado, aparece excluido por sus patronos pudientes y habla con un ángel también negro (fantasma, alucinación). De esta manera, el esfuerzo de la cuentística de García Márquez descansa lentamente en estrategias que van haciendo aparecer al Otro bajo la condición de referencias directas con la identidad étnica, tan conflictiva como tensionante, cuyas trayectorias toman matices en sus personajes: sujetos con “vida de perro”, como se diría coloquialmente; es decir, un sujeto cosificado, animalizado, tratado “como un perro” (al igual que los indígenas, como

significantes de la demanda se escenifican por medio del a condensación y el desplazamiento” (Braunstein, 1986, p . 173).

⁹⁴ De hecho, en el libro *Los funerales de la Mamá Grande* hay tres cuentos que transcurren en Macondo (“La siesta del martes”, “Un día después del sábado” y “Los funerales de la Mamá Grande”) marca, tanto axiomática de su lejanía con los temas personales y supra-reales, como, también, de su fantasía temática, puesto que aunque las otras cinco historias no sucedan en Macondo, si pasan en un pueblo evidentemente macondiano, pues muchos de esos personajes y sus sucesos pasan a *Cien años de soledad* (*v.gr.* Úrsula, Aureliano, Rebeca...). Aún más, detrás de esta cuentística del joven García Márquez, está asomada desde años atrás, su primera novela, *La hojarasca*, cuyos hechos sucedieron en Macondo, en 1909.

sucede en “Monólogo de Isabel...”⁹⁵). De manera que la identidad social en esta empresa literaria es iniciada, dando cuenta de la estigmatización colectiva, centrada en el dilema ético y en la exclusión del diferente⁹⁶ representado en un sujeto amnésico (que olvida su pasado, que desconoce su historia, como los animales que sólo viven en el presente) y que se comunica con un fantasma, que solo tiene valor instrumental, que sólo se relaciona con sujetos infantiles y que, además, son concebidos por las élites como muertos y solitarios.

Ese paso lento y saturado de sentidos identitarios que progresa el joven García Márquez, comienza con la presencia estética de sujetos inhibidos de un otro real, amnésicos y excluidos por las familias terratenientes (esas familias, unas veinte a lo sumo que han gobernado el país durante más de doscientos años). Por eso el cuento “Nabo...” ilustra muy bien la apertura de una idea, con el cierre de otra: el negro Nabo se comunica con un saxofonista negro con vertido en interlocutor de ultratumba; esto es: un acto comunicativo entre iguales y con el otro existiendo sólo en su condición fantasmagórica. Esto se complementa muy bien en “Un hombre viene bajo la lluvia” (1951), donde el “visitante imaginario” (García Márquez, 2012, p. 119), “[...] después de muchas noches de vacilación y arrepentimiento [...] había decidido entrar” para que la mujer lo viera por primera vez para terminar diciendo “[...] Es él, de todos modos. A pesar que lo imaginaba un poco más alto” (*ibíd.*, p. 121). No era el sujeto esperado, pero “de todos modos” era un otro; y la lluvia, esa misma de “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955), sería la que traería la ruptura frente a la mismidad fantasmal, gemela, para dejar paso al retorno de lo auto-referenciado, porque el monólogo de Isabel termina en la convicción de que luego del diluvio, viene el diálogo. Sólo que, como se sabe, después del diluvio viene el carruaje apocalíptico cuyas bestias de tracción arrastran las contradicciones del progreso material y social.

Podría decirse, entonces, que la cuentística de García Márquez privilegia un “Principio de existencia”, gestado, pero engendrado a partir del “Principio del placer” que expresa la ansiedad literaria de desafiar los problemas humanos con esfuerzos de reflexión metafísica. Así se percibe desde sus primeros cuentos, pasando por su primera novela, donde se evidencian acciones a propósito de un muerto que no es cualquiera, es un cadáver extranjero, exótico. El escritor parte de sus situaciones personales, de sus

⁹⁵ “[...] La casa estaba en desorden; los guajiros sin camisa y descalzos, con los pantalones enrollados hasta las rodillas, transportaban los muebles al comedor. En la expresión de los hombres, en la misma diligencia con que trabajaban se advertía la crueldad de la frustrada rebeldía, de la forzosa y humillante inferioridad bajo la lluvia” (García Márquez, 2012, p. 129).

⁹⁶ Para Goffman (1963), el estigma es una marca desacreditadora que lleva a su poseedor a ser alguien “manchado” y es la base de la exclusión social.

nostalgias, de sus dolores propios; pero, después de cuatro años (1951-1955), que son cuatro días para Isabel, se tropieza con el contexto histórico, con la dura vida enemiga (*Lebensnot*), marcada por alguien que viene de afuera, y que revuelca todo y deja el panorama social en ruinas. Esa vida dura está representada por la dominación y explotación que terratenientes, sujetos de las clases privilegiadas del país que, tras las guerras del siglo XIX, ha dado origen a nuevos asentamientos humanos (Macondo) dejado entrar al otro, la compañía bananera. Claramente, esta distancia la logrará con mayor aplomo en *La mala hora* (1962), fijando las acciones en un pueblo sin nombre pero, en todo caso, cerca de Macondo⁹⁷, donde todos sus personajes:

[...] están sencilla y maravillosamente vivos. Inclusive, y mejor que todos, el personaje muerto. Ninguno es fantasmagórico. El poder literario que crea para el testimonio de todos ellos en un solo estilo no consigue disminuirlos psicológicamente, humanamente. No los uniforma ni los anula. No los sitúa por fuera o por encima de la realidad. Están diseñados, recortados, puestos a caminar sobre la vida, bajo una cruda luz vertical que los desnuda y los aísla. Que los entrega, con sus secretos compactos, a nuestra inspección. No son fantasmas oscilantes en la atmósfera ambigua de lo sobre-real [...] Cada uno de los personajes de *La hojarasca* podría repetir: “soy un pequeño ser misterioso como todo el mundo” (Téllez, 1992, p. 172).

Esos personajes “puestos a caminar sobre la vida” bajo la lógica de un equilibrio de género y de edad, son testigos de las catástrofes históricas visibles sobre sus tierras y sus vidas: la compañía bananera. Aquí, el otro ya aparece resignificado; es una oposición “nosotros-nativos” vs. “ellos-foráneos”, con la irradiación semántica de “ricos-pobres” y también “poderosos-dominados”, y cuya moral social será, “buenos-malos”. Dicho de otra forma, una gramática de la alteridad bastante familiar. Si para el niño de “La “tercera resignación” su habitación olía a “heliotropos”, “azucenas y “rosas”; para el niño de “La hojarasca”, “la pieza huele a desperdicios, a baúles amontonados”, pues final del “remolino en el centro del pueblo”, queda un pueblo devastado, desolado, sin fe en el porvenir, esperando, como augurio nefasto, que un “viento final” barra con Macondo, previendo el apocalipsis. De esta manera, la empresa garcíamarquiiana comienza con la historia de un niño que vive su muerte y se consolida con la figura del niño de *La hojarasca*, quien, además de enfrentar el encuentro con un muerto (el doctor), afronta el asunto de la identidad, acorde a los grandes cambios sufridos en Macondo a partir del significante “desperdicio” y de una nueva forma de

⁹⁷ Afirmamos esto, explotando la siguiente ruta indicial: el padre Ángel habla de Antonio Isabel, quien le había antecedido en la jurisdicción de Macondo y que había anunciado haber caído una lluvia de pájaros muertos.

entender al otro (aquí un cadáver con cara verde en la oscuridad), tomando conciencia de su propio cuerpo como cuerpo mortal, abandonado en una caja cerrada. Es que, sin duda, el pasado parece ser más asimilable a través de la mirada de un niño con quien, de suyo, es más fácil identificarse. Por esto mismo, la nación colombiana se ha entregado al Divino Niño del veinte de julio⁹⁸.

Es así como se hace evidente que desde la década de 1950, con *La hojarasca* y *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), no sólo se fija el nacimiento lo que sería el estilo más personal de García Márquez, pues en ese cuento, por primera vez, mezcló elementos realistas y fantásticos⁹⁹, sino que expresa y constituye el delineamiento de su punto de vista sobre quiénes somos (identidad social), un modo de representación sobre nuestra idiosincrasia como seres históricos, centrados en una herencia ideológica que viene de su cuentística más originaria, pues al igual que en *La hojarasca*, en los *Los funerales de la Mamá Grande* y en su primer cuento, “La tercera resignación”, la narración se despliega en torno a un cadáver misterioso y turbio que remite al propio acontecer de cada uno. Efectivamente, “el cadáver” es el otro significativo que se vuelve imagen plástica de enormes positividads connotativas. El cuerpo viviente de otrora, “[...] un cadáver joven sobre un cuerpo joven enfermizo” (García Márquez, 2012, p. 11 [1947]), sobreviene un cuerpo nacional visto, primero por un niño (“Por primera vez he visto un cadáver”, así comienza *La hojarasca*), y luego codificado en el cuerpo primitivo de la mamá grande, de la madre territorial (1962); en suma, un cuerpo despótico que produjo

[...] La riqueza del subsuelo, las aguas territoriales, los colores de la bandera, la soberanía nacional, los partidos tradicionales, los derechos del hombre, las libertades ciudadanas, el primer magistrado, la segunda instancia, el tercer debate, las cartas de recomendación, las constancias

⁹⁸ El icono del Divino Niño se delinea como constructor de nación debido a su capacidad simbólica de representarla; por lo cual, son muchos quienes lo toman como modelo identitario, a saber: presidentes, deportistas, cantantes, artistas, soldados, cocheros, comerciantes, madres de familia, campesinos, obreros, guerrilleros, mafiosos, estudiantes, etc. Innegablemente, su poderío signico viaja por todo el territorio y es exportado y reconocido como un producto netamente colombiano pleno de legitimidad; asignándosele, incluso, nuevas funciones: como mediador en la política colombiana, también en los secuestros y en el conflicto armado. Así las cosas, este símbolo actúa como un mecanismo cultural que permite mirarnos como en un espejo en donde nos cultivamos como comunidad colombiana en una pertenencia nacional versátil, es decir, en una identidad cambiante (Ferro, 2002).

⁹⁹ Este maridaje entre lo real y lo fantástico está centrado en esa memorable escena de las exequias de una matrona a los que asistía el Papa, arribado en una canoa que viene del Tíber; lo cual es, de suyo, una infracción a la credibilidad.

históricas, las elecciones libres, las reinas de la belleza, los discursos trascendentales, las grandiosas manifestaciones, las distinguidas señoritas, los correctos caballeros, los pundonorosos militares, su señoría ilustrísima, la corte suprema de justicia, los artículos de prohibida importación, las damas liberales, el problema de la carne, **la pureza del lenguaje, los ejemplos¹⁰⁰ para el mundo**, el orden jurídico, la prensa libre pero responsable, **la Atenas sudamericana**, la opinión pública, las lecciones democráticas, **la moral cristiana**, la escasez de divisas, el derecho de asilo, **el peligro comunista**, la nave del estado, la carestía de la vida, las tradiciones republicanas, **las clases desfavorecidas**, los mensajes de adhesión (García Márquez, 2012, p. 229).

Así, ese imperioso cuerpo territorial, simple metáfora de la aristocracia eternizada en el poder, con su consecuente abuso de poder y corrupción que fue amasada por casi medio siglo por el partido conservador, se regenera perversamente en un nuevo estado-nación, un estado representado de manera más abstracta en un desconocido “calvo y rechoncho” gobernante, alusión directa al dictador Rojas Pinilla. En suma, el paso de la ginecocracia a la gerontocracia:

[...] el anciano y enfermo presidente de la república [quien] desfiló frente a los ojos atónitos de las muchedumbres que lo habían investido sin conocerlo y que sólo ahora podían dar un testimonio verídico de su existencia. Entre los arzobispos extenuados por la gravedad de su ministerio y los militares de robusto tórax acorazado de insignias, el primer magistrado de la nación transpiraba el hálito inconfundible del poder (*ibíd.*, p. 235).

La armonía posible lograda con el canto (Nabo tiene talento para cantar), las serenatas y la música popular, con los elementos de la cultura popular, se rompe por la presencia del otro, fracturando el orden social. Aparece, entonces, el muladar de sueños rotos y esperanzas pulverizadas por la lluvia, la hojarasca, la ambición del poderoso y la corrupción personal del gamonal, cede su puesto a la fatalidad donde si cambia la vida social es para empeorar, tal como el peluquero Guardiola lo afirma en *La mala hora*. Por eso:

La mala hora representa el momento culminante de la narración realista de García Márquez: una narración que se inscribe con la comodidad en la tradición de la novela de la tierra y de la novela de protesta y a la que el narrador colombiano aporta no sólo su maestría sino una capacidad de superar el realismo por la vía de una exasperación de las situaciones y una discreta alegorización de los motivos esenciales de su novela (Rodríguez, 1995, p. 27)

¹⁰⁰ Las negritas son nuestras.

Escenario este coherente, en todo caso, con la opinión del mismo García Márquez acerca de la literatura colombiana como un inventario de muertos y que muestra lo eficaz que es el poder estructural que des-estructura. El músico de *La mala hora* es asesinado. La música deja lugar a la serenata de tiros; terror sutil que repasa los pasos que rondan las puertas, hasta la madrugada.

1.3. Cadarzo final: identidad

Frente a este panorama, está el coronel de *El coronel no tiene quien le escriba*, un ser pobre pero creyente de la justicia social quien, en junta de su enferma esposa, niegan el mundo de la violencia, del terror y de la soledad. No es gratuito que aparezca de nuevo la imagen plástica de la casa. Adentro de la casa del matrimonio, aparece la solidaridad, y afuera, en el pueblo, la represión, los efectos de los sayones del poder apoyada nuevamente en la dictadura militar y cuya violencia ideológica se lleva a cabo por la censura de la prensa y del cine. Se opone así, un “nosotros-adentro” matizado de integridad y probidad oponiéndose a un “ellos-afuera”, desleales y corruptos. El resultado son periódicos con espacios en blanco y cartas que nunca llegan; nueva oposición: “lo escrito a medias y lo callado”. Nótese que son objetos de la comunicación. La identidad colombiana como un problema de comunicación, algo que oscila entre lo escrito, lo dicho, lo escuchado y lo leído. Y también, pero sobre todo, lo opuesto.

A partir de lo reflexionado, podríamos abreviar el esfuerzo así: tras la ruptura de la mismidad, de la gemelidad, aparece el otro (nativo y foráneo), sobre un fondo de desperdicios, de miseria y terror, e pueblos calenturientos, sofocadores, y dentro de sus casas, sujetos presos de una cotidianidad solitaria y resignada, meras larvas humanas. Muertos en vida, movidos por intereses militares.

El sujeto tiene una existencia infame porque el otro es crueldad, violencia. Los dos se sumergen en una humedad pegajosa; bien sea por el sol, bien sea por las lluvias. De aquí, escenario aldeano, doméstico, casi irreal, cubierto por el silencio o por el tácito acuerdo de callar, se desgaja el ser histórico y proteico de la Colombia en guerra civil (Aquí vale el eufemismo de “conflicto armado”), nacido del intelectualismo (letrado decimonónico y, a contra luz, del kafkiano) y hecho verídico después de tres lustros (1947-1962). Al final, ese ser versátil y vacilante que está descrito e inscrito por García Márquez es el que profetiza aquella mujer, la Casandra de *La mala hora*: en la obra del joven García Márquez, susurra nuestra colombianía que “es todo el pueblo y no es nadie” y que, hecho de retazos socio-históricos, expresan modos propios como:

- Tras la ausencia histórica de un reconocimiento a propósito de la otredad, de la diferencia, la colectividad paga esa deuda auténtica con la indiferencia y la soledad. La lógica especular hace gala de la presencia frente a la ausencia y, por tanto, la comunicación no se instala como mecanismo de transformación social. Para nosotros esta bravata es la que habita las más de doscientas cuarenta páginas de los libros *Ojos de perro azul* y *Los funerales de la Mamá Grande*, y que se refuerzan contundentemente en *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*.
- La existencia de colectivos tratados como objetos, como anexos a la vida social misma. Meros “testigos implacables”, al decir de Benedetti (1972, p. 2), o “larvas humanas” al decir de Téllez, cuyo tedio suscita “la infame monotonía de sus existencias, la sorda concupiscencia, la invencible miseria física, la violencia y la crueldad” (1995, p. 282). Sujetos sociales que parecen “muertos en vida”, pero que son “más vivos que el que hace el muerto”, y por eso, su otro rostro es el de un “avivato”, esto es, aquel que no tiene leyes, el que no tiene cómo participar pero participa, el que no puede casarse pero que engendra críos, el que está al margen de la ley, pero que le saca ventajas a la ley y que trampea, que contrabandea (acto típico de la costa atlántica colombiana desde La Colonia). Un ejemplo de esto es, de nuevo, la mamá grande, pues aquello que, metafóricamente, el narrador llama “celo patriótico” en tiempos pacíficos y tormentosos, se traduce en fraudes, sobornos, donaciones, equipamiento de fuerzas ilegales, ofrecimiento de puestos, etc.; una suma de esfuerzos por construirse una nación –un ható físico y metafísico– para sí y los suyos.
- Esto nos parece muy significativo, pues, creerse “muy vivo” (muy despierto, difícil de engañar) era lo que le permitía al personaje de “La tercera resignación” continuar habitando su sarcófago y ejerciendo un rol social imaginado frente a los demás. Es que, hay muchas formas de morir, como muchos tipos de cadáveres (anatómicos, imaginarios, evocantes). Por ejemplo, una es “morirse de muerte”; pero hay otras; por ejemplo, morir o estar resignado. Esto es, un elemento que se puede asociar con la resignación, el aguante; pero también el conformismo, es lo que admite estar “muerto (en vida)”. Algo muy emparentado con un silencioso sufrimiento, lo cual se refuerza por el espacio, un ataúd, que significa también lo limitado, lo restringido, la falta libertad personal, aunque “un muerto puede ser feliz con su situación irremediable”. No obstante, esta actitud de “resignado”, está presente en otros personajes, como el odontólogo

Escovar, a quien sólo le queda sólo queda la rabia contenida y el conformismo o el mismo coronel y su esposa, igualmente enfermiza.

- El colombiano sobrevive dentro de la represión social como pueblo sometido, con armas como el orgullo, pero también con infamias domésticas, trapisondas, como respuesta a la violencia patriarcal. Así, pues, el paso de su subjetividad a la intersubjetividad está mediado la por la ambigüedad.
- No gratuitamente nos ven y nos vemos como una cultura tardíamente moderna pero medianamente modernizada, con sincretismos conductuales que imponen la vinculación al mercado mundial, al desarrollo económico y a la urbanización, sin que las masas hayan tenido tiempo de asimilarlos sistemáticamente, pues estas hasta hace muy poco hemos vivido:

[...] en un estado de somnolencia tradicional y han despertado abruptamente a las impostergables tareas que impone el mundo contemporáneo. El sonambulismo que caracteriza en buena medida las actitudes del ciudadano, la persistencia de vicios tradicionales que impiden una auténtica solidaridad y cohesión social –particularismos, fulanismos, clientelismos, dependencia y falta de autonomía en los procesos de decisión política- prueban ese peculiar sincretismo de lo moderno y lo premoderno, tan característico de la vida pública en Colombia (Jaramillo, 1998, p. 56).

Así las cosas, nuestra realidad contemporánea, cuya genealogía podemos fechar en el siglo XIX bajo los matices de La Regeneración, con tintes ultra-católicos auspiciados por la ciudad letrada decimonónica de Bogotá, y proyectada en el siglo XX, queda subsumida en remedos grotescos calcados por la narrativa garcíamarquiana y, como puede inferirse, también, a extraordinarios mundos donde lo anormal y ultraterreno es la norma.

2. Limitaciones encontradas

Para nadie es un secreto que, a pesar de la creciente necesidad de fundar un relato anudador que incluya las voces olvidadas en el devenir de la nación colombiana que permitan una identidad social menos acomodada, de lo que se trata con este tipo de trabajos es de ayudar a construir una identidad social en lugar de descubrirla. A pesar de ello, cuando se toma la postura de indagar por los rasgos caracterológicos de un

colectivo a partir de lo contenido en la obra de un artista, que aquí no es toda, se corre el riesgo de no estar develando o mostrando reflejos identitarios desde un topos textual determinado, sino proponiendo un discurso posible que construye o, incluso, simboliza un sujeto y una sociedad que no necesariamente es de consentimiento unánime puesto que, finalmente, un discurso como el nuestro no alcanza a cubrir la complejidad proteica de la realidad histórica del colombiano. En esto creemos que radica la mayor limitación visible de lo aquí presentado. Dicho de una forma más afirmativa, este esfuerzo sólo es una aproximación que pinta la colombianidad desde un lugar –entre muchos– de apuestas y razones, pero no para cubrir todos sus matices, sino para manifestar desde los bordes de una historia jugada ciertas cualidades expeditamente evidenciables. Por ello la apuesta de cruzar información auténtica y estética, forma superior a la científica según Nietzsche, se hace con el ánimo no de envolver de una vez y fatigosamente el asunto de la colombianidad, sino para esbozar un camino para su edificación y, una vez explicitada, llamar a la discusión, al disenso o al consenso, que es el verdadero sentido de este tipo de maquetas pensadas desde la gramática de una investigación sistémica.

Si el propósito de esta investigación se centra en interpretar algunos elementos simbólicos representativos propios de la identidad social colombiana (o colombianía), velados o disfrazados en un corpus comedidamente literario, y esto gracias al aprovechamiento del análisis del material literario gestado por el joven García Márquez (tres lustros de escritura social), entonces, los resultados aportan, sin más, el perfil del nosotros nacional cualificado con efluvios de historia. Así, pues, se termina bosquejando un croquis, pero, también de paso dejando a la luz qué se ha ocultado de la historia y qué efectos ha tenido para la memoria común y para la efectiva forma de conducta social en nuestra nación; suena un lugar común pero, efectivamente, “quien no conoce su historia está condenado a repetirla”. En este orden de ideas, el esfuerzo por delinear una identidad social quizá no termine por explicar mucho, pero sí aporta a un derrotero: el de mostrar lo que hemos sido para poder responder a la pregunta ¿qué somos? y ¿qué nos espera como sociedad?, especialmente en una era que se erige con la esperanza de una reconstrucción bajo la lógica de una nación que renace, que vive un momento cifrado en el posconflicto.

A partir de esto, lo que hemos encontrado como característico es una lectura socio-histórica que ha brotado de la explotación de ciertos indicios fijados en las aberturas de un artista que los ha simbolizado en espacios literarios nuestra forma histórica de ser y hacer, y que resalta al colombiano como el sujeto solitario que se abraza en el delirio y el placer para soportar una realidad que lo supera con frecuencia y que tilda la interacción con el sello de las múltiples muertes soportadas por el ser humano. Lo que, a la postre, resulta simplemente una posibilidad más entre muchas que se pueden destilar

de la obra abierta que es la empresa garcíamarquiiana en la manos de quien la actualiza y la rellena con sus saberes y trazas de análisis.

Comprendemos, en suma, que lo logrado no es más que un inicio, una manera solapada de querella que, desde una perspectiva (que es potencialmente subjetiva), hace que todo el entramado mostrado no sea más que un condicionamiento, una manera tímida y limitada del investigador para hablar y (d)enunciar, y que ya hace parte de una forma más de erigir la urgente pertenencia frente a la representación del ser del colombiano.

3. Prospectiva investigadora

A lo largo de la investigación estuvo presente el interés de relacionar la cuentística y la novelística de García Márquez con otro tipo de códigos estéticos (la música popular, el cine nacional, las experiencias estéticas como las performance artísticas, etc.), pues creemos que la miscelánea de ingredientes artísticos, miméticos y expresivos propios de todo texto literario consiente lecturas interpretativas más enriquecidas cuando se leen imbricadamente con otros textos culturales y que se presentan, representados, como un brebaje contra la amnesia, solazando de forma disimulada los estallidos y contradicciones nacionales y gestando el compromiso con la palabra para dejar asomar la naturaleza socio- histórica de las naciones.

De esta manera, suponemos que al leer texturas erigidas con otras lógicas estéticas, se abre una vía regia para complementar este tipo de apuestas que se proponen hilvanar la colombianidad, y que pueden ser tratadas bajo la insinuación bosquejada por el profesor Carlos Reis (1996), que consiste en poner en diálogo la literatura con otras tipologías textuales. Así, por caso, pensamos tratar la literatura con el texto audiovisual. Un ejemplo concreto ya iniciado para ejercer este tipo de lecturas intertextuales en casos futuros con el fin de darle continuidad y complementariedad al esfuerzo aquí resumido, es la película *Los niños invisibles*, dirigida por Lisandro Duque (2001), cuyos guionistas son el propio Lisandro Duque y nuestro Nobel Gabriel García Márquez, texto audiovisual que ha ganado variopintos premios, entre ellos el reconocimiento a la mejor cinta nacional en el XVIII Festival de Cine de Bogotá (2001) y el premio al mejor guion de cine para la Infancia de Olimpia (Grecia) en el año 2002.

El texto ambienta la Colombia de 1950-1960 en un pueblo tropical, Ambalema, en el Departamento del Tolima. Esta ubicación espacio-temporal remite, rápidamente, al

espacio geográfico y temporal donde se efectuó la formación de tropas de autodefensa, de base campesina, y donde originalmente se acentuó el primer grupo armado comunista entre 1949 y 1953, periodo que se inscribe entre El bogotazo y la instauración de una nueva Dictadura militar en Colombia. Aún más, sabemos que en esta región miles de familias abandonaron sus tierras y se refugiaron en las montañas para defender su vida; muchas de ellas terminaron instituidas como grupos armados e, incluso, algunas de las cuales llegaron a proclamarse bajo las leyes de orientación socialista, como los puntos geográficos llamados Marquetalia y El Pato, calificadas por el gobierno conservador como “repúblicas independientes”. De hecho, en las filas comunistas del sur del Tolima se destacaron muchos dirigentes campesinos quienes elaboraron un programa de lucha contra el gobierno conservador:

Los primeros grupos comunistas, en el Tolima, los conformaban pequeños propietarios y aparceros, quienes organizan grupos de autodefensa. Luego, por razones militares, tiene que cambiar de territorio: en la vanguardia o la retaguardia marcha el grupo armado; en la mitad, la población civil. Guerrilla y población civil eran un solo cuerpo. Así sucedió con la primera gran marcha campesina de 1951. La experiencia se repetiría con la más grande evacuación campesina cuando la tropa enviada por Rojas Pinilla en 1955, después de seis meses de intensa guerra de posiciones, desaloja el territorio de Villarrica: cerca de 30.000 personas abandonan sus pertenencias y se dirigen por el Páramo de Sumapaz y terminan en Caquetá; son los fundadores de Guayabero y El Pato. En el mismo periodo la guerrilla comunista coloniza Marquetalia y Río Chiquito, campesinos combatientes dirigidos por Charronegro, Manuel Marulanda y Ciro Trujillo (Alape, 2003, p.79).

La caída del dictador Rojas Pinilla en 1957, justo aquel que aparece solapado en *La mala hora*, de Gabriel García Márquez, permitió que la guerrilla de Sumapaz aceptara la tregua y pactara con el gobierno. Posteriormente, la instauración del Frente Nacional (una amalgama del poder entre liberales y conservadores que duró 16 años) redujo la violencia por escasos años y en 1964 la relativa paz se arruinó, pues un ataque a Marquetalia, aquel pequeño poblado ubicado en el Departamento del Tolima, bastó para que renaciera la guerra, la cual dejó más de 300.000 muertos; evento traumático de la historia nacional que obligó a que se continuara el proceso de movilización masiva a la fuerza, y por las ariscas zonas de las tres cordilleras del país. La nación misma, tuvo que esperar unos 20 años para ver de nuevo cómo el ejército volvía a tomar las regiones del Pato y el Guayabero (1982), esta vez en el tropical Departamento del Huila, y tras los bombardeos militares la marcha campesina invadió finalmente las ciudades (Bogotá, Medellín, Cali y Barrancabermeja).

Desde este ligero panorama histórico, creemos advertir, sin más, que no sólo la cronotopía específica del film evoca este tipo de hechos que permiten comprender mucho de lo que nos sucede hasta nuestros días, sino que el título mismo remite a aquella marcada invisibilidad de una de las voces de los actores del conflicto armado de más de 50 años en Colombia, así como también a la invisibilidad de una izquierda formada y madurada en el ámbito político, producto de esa tendencia conductual relevante en la determinación colectiva que consiste en buscar en el otro no al socio, sino un sujeto por dominar, enredar y desaparecer; en otras palabras, que se cumpla el precepto social pautado en el catecismo de versión española redactado por el padre Gaspar Astete y que reza “el que no está conmigo, está contra mí”, base de toda la violencia humana, o que en cualquier relación alguien actúe como garante de un quiebre de comunicación. Esto está representado retóricamente en la cinta de Duque, puesto que presenta ese elemento de nuestra laberíntica soledad como garante del devenir socio-cultural, recorrido cíclico de nuestra conducta que no hace más que repetir (sin saberlo) la historia, justamente porque se la reprime y que se ha puesto como una forma de perpetuar un conjunto de comportamientos que actúa en favor de una violencia que consiste no sólo en matar al diferente, sino en rematarlo. *Los niños invisibles* aparece como una metáfora-palimpsesto de la realidad política colombiana desde claves históricas y, nuevamente, apostamos por afirmar que una interpretación de sus entresijos multimodales señala algunos hechos que confirman nuestra lectura del contenido latente de la cinta y son reveladores de la identidad colombiana:

- i. El hecho de que los guionistas García Márquez y Duque decidan trabajar con cuatro niños como protagonistas (Martha, Rafael, Fernando y Gonzalo), alude a un sentido de infantilismo nacional cuando se trata de buscar agentes representativos del pueblo; hecho este resaltado por la actitud de Rafael al desear, a toda costa, hacerse invisible para gozar de la cercanía de la niña Martha Cecilia, su objeto de deseo, es decir, la pulsión por establecer una relación y una comunicación con el otro alucinado, o lo que es igual, sin la certeza de la otredad y de la diferencia.
- ii. De la mano de un culebrero, figura local del embaucador y timador popular, el pequeño Rafael se apodera de un folleto de magia negra que le revela los ingredientes que lo llevarán a ser invisible, estrategia oculta que elige el crío para acercarse a Martha Cecilia, por cierto quebrantada de salud, como si velado fuera el único criterio posible para poder compartir una interacción equilibrada e ideal entre diferentes.
- iii. No resulta gratuito que para que Rafael haga lectura del folleto y proceda con el acto mágico o alucinado que lo llevaría a ser invisible, única premisa de

correspondencia con Martha, deba hacer su primera comunión. Comulgar, del latín *communicare*, resulta ser la entrada para la posible comunicación, esto es para el reconocimiento, cara a cara, de un yo y un tú bajo la lógica identitaria A y B; lo cual significa que es el discurso religioso el que, de alguna manera, modula la posibilidad de armonía social.

- iv. La enfermedad de Marta Cecilia y la determinación de Rafael comienzan a superponerse con las propuestas políticas en la cinta. En su recorrido, buscando los elementos del hechizo (escapulario de la virgen, órganos internos de felino y ave, etc.), las acciones de los tres valientes críos permite que entren a la narración metáforas y metonimias visuales que muestran elementos metonímicos de la realidad sociopolítica local. Así por caso, aparecen unos viejos jugadores de dominó quienes, en medio de una elocuente inmovilidad, se convierten en símbolo de aquello que no avanza, porque carece de dialéctica. Es, de nuevo, esa modorra que se descifra como quietud, como no-futuro, como muerte en vida, por falta de la dinámica de la comunicación, de la presencia legítima del otro de la comunicación. Otra figura que llama la atención es la antítesis presentada a través del peluquero comunista y su amigo, que también expone las falencias de esta orientación política, a lo cual se une la infundada operación tortuga que realiza el portero del cine aldeano, lo que consolida la determinación vana del niño, pues lo autoriza a que continúe con su convicción gestada en la idea que sólo siendo invisible podrá acceder al otro. De esta manera, la cinta hace alusión una izquierda que en Colombia no pudo realizarse como opción política, a la vez que expone los inapropiados recursos a los que se adhirió, comenzando por la muerte de su complemento, y que son conocidos y padecidos por todo el país. De hecho, la escena en la que el niño pasa por frente de aquel peluquero, al final de la cinta, asesinado por la espalda, y donde cree nuevamente no ser visto y así seguir confirmando que es invisible, aprueba esta circunstancia.
- v. Esta escena tiene respaldo en otra historia paralela que presenta la película. Se trata de la mujer soltera a quien le gusta bañarse en el patio de su casa para que, de manera provocadora, la vean y la deseen los hombres y los niños. Aconsejada por el dogmatismo del sacerdote, ella tendrá que abstenerse de relacionarse con hombres, pero ello no impedirá que fantaseen con su cuerpo. Es la metáfora de una situación sin salida en donde aparece la intervención directa de la iglesia como agente castrante y obstaculizador, pero también es la puesta en escena de los deseos reprimidos de reconocimiento. El otro sólo puede verse desde la distancia, sin posibilidad de comunicación. De esta suerte,

retorna la cuestión que indaga por el dialogismo sin el otro, es decir, sin su reconocimiento.

- vi. En la película aparece la llegada de la Televisora Nacional, fundada el 13 de junio de 1954 en plena dictadura militar de Rojas Pinilla, y usada inicialmente como medio de comunicación que complementaba la radio. Un televisor comunal, deliberadamente asignado a la alcaldía, hace manifiesta la determinación del entonces dictador por propagar su ideología. No en vano la televisión traída de Alemania transmitió el Reinado Nacional de la Belleza de 1954, pretexto ideal para introducir este medio de comunicación con miras eminentemente políticas. Lo anterior encuentra argumento en el hecho de que en ese año, y en esa transmisión, la Reina fue escogida premeditadamente por el General-dictador. Justo en medio de la muchedumbre apasionada y obnubilada por la curvas femíneas, se introduce el discurso comunista entre dos personajes que identifican la transmisión más que como medio, como un “opio para el pueblo”.
- vii. La película propone una salida a la frustrante situación representada por el pequeño Rafael y sus amigos: el encuentro que tienen al final de la aventura, Marta Cecilia y Rafael. En la fiesta de cumpleaños de la niña, este es invitado y en un momento de la ceremonia, comparten viandas y diversión. Puesta como deseo, la reconciliación es posible, sólo basta pensar en el espacio lúdico de reunión y de comunicación como premisas para la equidad y el compadrazgo.

Afirmábamos anteriormente que una cualidad histórica de la colombianidad es aquella “angustia de contacto”, actitud que decanta, finalmente, en los comportamientos engreídos y frívolos que tanto nos atosiga, y que tiene su superación efímera en la pachanga, en la carnestolenda. Sin ánimo de abreviar y simplificar reiteramos desde otro tipo de corpus analítico, entonces, que el colombiano es un experto en tachar al otro como interlocutor válido, es decir, en desaparecerlo, en hacerlo invisible; experto en ser un sujeto antigregario que se inventa al otro y, por tanto, condenado a “cien años de soledad”, bajo sus propias leyes, presas del principio del placer, es decir del ejercicio lúdico y alucinado.

Aún más, no es gratuito que en 2010 apareciera otra cinta de factura colombiana cuyos protagonistas también son niños. Se trata de *Los colores de la montaña* del director Carlos Arbeláez. En este film se refleja la historia del desplazamiento forzado de un grupo de familias que viven en una zona montañosa del Departamento de Antioquia y que son conocidas a los espectadores gracias a la cosmovisión lúdica de sus críos, donde sobresalen Manuel, Julián y Poca Luz, quienes los une la amistad y la

afición por el fútbol, juego que les permite un placer y una alucinación infantil para adelantar los procesos de identificación. Su derrotero será recuperar el balón que ha ido a parar a un campo minado, convirtiéndose de entrada el balón en un símbolo de ese objeto de deseo que, por circunstancias concretas, queda preso en un espacio censurado y ominoso, pues evoca el horror de la desmembración, del rompimiento de la unidad del cuerpo humano y, metonímicamente, del cuerpo social.

De esta manera, se solapa la simplicidad de la recreación infantil con la complejidad de la realidad socio-política del país, dejando ver que el gran error de estos campesinos es evitar la mano vengadora de los paramilitares de la zona, quienes los definen como ayudantes de la guerrilla. Por cierto, unos y otros brazos ilegales aparecen azarosamente, siendo más visibles los paramilitares, quienes invitan a los campesinos a reuniones para hacerlos parte de sus huestes. El hecho de que la familia central de la cinta, la de Manuel, vivan en un constante temor por su bienestar por no ceder ante las presiones paramilitares y mantenerse en su finca, pues es su tierra y la de sus hijos, admite que se delinee familias que, desde su cosmovisión, aparecen como testigos invisibles de una violencia que los supera y los reordena desde una sutil estrategia de terror, apuesta compartida también en la película *La Sirga* (2012) donde, a través de una adolescente, olemos lejanamente la violencia sutil en la frialdad y silencio de los paisajes hídricos nariñenses (laguna de la Cocha).

Así pues, en las tres cintas la batalla de diferentes que se anulan y se rematan aparece, sobre todo como rumores que se escuchan de las voces de las mismas víctimas; esto es, campesinos que viven y re-significan, cada uno desde su propia simplicidad, el imposible deseo de concordia. De esta manera constatamos cómo el texto audiovisual también resulta ser una forma de ingresar a los debates de la identidad colombiana, especialmente si la entendemos como un discurrir que construye un nosotros. El camino está por fijarse, aunque en esto ya hemos insistido desde hace un tiempo con algunas experiencias, especialmente con el cine europeo, como los casos de Grecia y España (*cfr.* García-Dussán, 2014, 2016).

4. Una puntada más

García Márquez se definía como un prestidigitador. No obstante, logró construir una empresa literaria colosal en la cual está contenida nuestra colombianía, tal como él la pudo discernir desde sus modos de estar en nuestra cultura, pero, al tiempo, se erige

como una denuncia que se encauza hacia la ausencia corporal del otro. Con esto, se evidenciaría cómo en nuestro devenir prima la omisión del socio a la vez que una profunda desterritorialización de sus espacios comunicativos. Al respecto, en una ocasión el profesor de sociología Gabriel Restrepo aludió la admiración que le produjo un prestidigitador en el corazón de Colombia y que lo motivó a que jugase el montaje de encontrar una bolita entre tres tapas mientras él las movía con un ligero de sus manos (juego de manos, es decir, juego de la desaparición como asevera Paul Virilio (1988) y también como decimos nosotros: “juego de manos, juego de villanos”)¹⁰¹, mientras le decía “dónde está la bolita, dónde está la bolita, bis” Luego, el profesor hizo su propio montaje en clase de manera ficticia, mientras enunciaba: “Dónde está el sujeto, dónde está el sujeto, bis”, y luego, “dónde está el estudiante...” En un trabajo escriturario denuncia el maestro que

[...] descifrar el palimpsesto de este ser histórico, en parte histérico y perverso [...] parte de esta subjetividad tan fantasmal y tan evasiva de los colombianos, y más allá de los ladino-americanos, de los cuales, los primeros seamos acaso seamos la mayor incógnita o el más indescifrado acertijo / Así como en un conocido juego de un prestidigitador que apuesta tres a uno a que del otro lado de la mesa los ingenuos amantes, ya no del azar, sino de una esperanza caída del cielo como por milagro descubran “dónde está la bolita”, escondida hábilmente en una de tres tapas (...) así –me pregunto– con respecto al colombiano “¿dónde está el sujeto, dónde está el sujeto?” Sería una simplificación decir que las tres tapas equivalen al *ello*, *al yo* y *al superyo*. El psicoanálisis apenas empezaría a inventar nombres para la infinita fragmentación del ser de América Ladina y sus interminables ocultamientos, simulaciones, transferencias más miméticas que diegésicas, transformaciones en suma, más sutiles que las contenidas en las asociaciones libres de las histéricas de Freud. Todos nos soterramos bajo tapas que aquellas que quedan bajo el suelo en el atardecer de un día de tejo (–y no en vano– en Colombia ha hecho carrera una frase que enuncia la corrupción “tapen, tapen, tapen”, en la que no por azar el verbo se repite tres veces como si hiciera eco al juego de la bolita) No sólo, de nuevo, porque haya infinitas tapas, tapones o tapices (represiones, censuras, cisuras), sino porque se despilfarren las solapas, esas que al mostrar, como el síntoma, esconden su símbolo” (Restrepo, 2000, p. 158).

¹⁰¹ Desaparición que se reduce a un síntoma de nuestra idiosincrasia: la amnesia social (la represión), truco persistente (*pére-sistente*) de nuestros montajes sociales que se reducen a hacer desaparecer lo que molesta y olvidarse de tal acción. Expertos, pues, en fabricaciones ficcionales de la realidad y que, a nivel discursivo, se evidencia en el simulacro como recurso privilegiado.

V

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achugar, H. (2002). “Ensayo sobre la nación a comienzos del siglo XXI”. En J. Martín-Barbero (edit.), *Imaginos de nación. Pensar en medio de la tormenta*, pp. 75-92. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ackerman, D. (1992). *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Anagrama.
- Acosta, C. E. (2005). “Las representaciones del libro, temas y problemas para una historia de la educación colombiana a mediados del siglo XIX”. *Historia Caribe*, 10, 32-45.
- Adler, G. (2008). “De la experiencia a la significación: un itinerario”. En E. Parmentier (comp.), *Théologie pratique. Analyses et prospectives*, pp. 1-15. Paris: Presses Universitaires de Strasbourg, (Traducción local).
- Agudelo, G. (2014). La primera entrevista que concedió Gabriel García Márquez. Con una nota suplementaria sobre *La Hojarasca* de Hernando Valencia Goelkel. *El Tiempo*. Disponible en <http://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/la-primera-entrevista-que-concedio-gabriel-garcia-marquez/13883052>
- Alape, A. “El desplazamiento: cruce de todas las violencias”. *Número*, 35, 63-73.
- Alarcón, Jh. (2001). “La Trampa Intelectual de la Identidad Nacional”. *Revista de Artes y Humanidades de la Universidad Cecilio Acosta*, 4, 12-34.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Angulo Noguera, Y. (2006). *La celda sumergida de Julio Paredes: individualización como transgresión de la lógica moderna garciamarquiana en El general en su laberinto*. Bogotá-Colombia: Instituto Caro y Cuervo. [Tesis de maestría].

- Apuleyo Mendoza, P. (1963/1995) "Biografía doméstica de una novela". En J. G. Cobo Borda (comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, pp. 241-245. Bogotá: I.C.C. Tomo 1.
- Apuleyo Mendoza, P. (1982). *El olor de la guayaba*. Bogotá: Oveja Negra.
- Arbeláez, A. (2010) *Los colores de la montaña*. Colombia. Productora RCN Cine/e-NNOVVA.
- Arfuch, L. (2005). "Problemáticas de la identidad". En L. Arfuch (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*, pp. 21- 44. Buenos Aires: Prometeo.
- Arnáiz, V. (2008). "El maestro: un visionario y un seductor. La estética, su imprescindible". *Revista Internacional del Magisterio*, 34, 9- 21.
- Arriaga, E. (2005). "Hacia un análisis de la comunicación literaria". En L.A Ramírez y G.L, Acosta, *Estudios del discurso en Colombia*, pp. 261-272. Medellín: Sello editorial.
- Asociación de colombianistas. Página oficial. Disponible en <http://www.colombianistas.org/>
- Atienza, E. y van Dijk, T. (2010). "Identidad social e ideología en libros de textos españoles de Ciencias Sociales". *Revista de Educación*, 353, 67-106.
- Azuela, C. (1995). "El nuevo medievalismo". En E. Cohen (edit.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, pp. 228-249. México: UNAM.
- Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Baquero, P. (2015). *Didáctica de la literatura: interdisciplina y sospecha*, en C. Guevara. (edit.), *Enseñanza de la literatura: perspectivas contemporáneas*, pp. 29-48. Bogotá: UD editorial.
- Barrero, M. y Bosque Sendra, J. M. (2009). *Terry y los piratas*. Disponible en: http://www.tebeosfera.com/obras/series/terry_y_los_piratas_caniff_1934.html
- Barthes, R. (2001). *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1983). "Literatura-enseñanza". *El grano de la voz*, 242-251. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1987). "De la obra al texto". En R. Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, pp. 73-82. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2004). El silencio. En R. Barthes, *Lo neutro*. Notas del curso y seminarios en el Collège de France, 1977-1978, pp. 67-76. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2007). *El placer del texto y lección inaugural*. México: siglo XXI.
- Baumann, G. (2001). "Tres gramáticas de la alteridad: Algunas antropológicas de la construcción del otro en las constelaciones históricas". En M. Nash y D. Marre (eds.), *Multiculturalismos y género: un estudio interdisciplina*, pp. 49-70. Barcelona: ediciones Bellaterra.
- Bejarano González, B. (2005). *Rarezas Made in Colombia*. *El Tiempo*, 6 de agosto de 2005. Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-974964>

- Benedetti, M. (1972). "García Márquez o la vigilia dentro del sueño". *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca.
- Benjamin, W. (1989) "Tesis de la filosofía de la historia". En W. Benjamín, *Discursos interrumpidos I*, pp. 173- 191. Madrid: Taurus.
- Braunstein, N. (1986) "Lingüística. Lacan, entre el lenguaje y la lingüística". En F. Saal et al. (edit.), *El lenguaje y el inconsciente freudiano*, pp. 161-236. Buenos Aires: siglo XXI.
- Bhabha, H. K. (2010). "DisemiNación. Tiempo narrativo y los márgenes de la nación moderna". En H. K Bhabha (comp.), *Nación y narración*, pp. 385-423. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bibliowicz, A (1995). "A propósito de tres escritores judíos colombianos". *El Espectador*, Magazín Dominical, 619.
- Blixen, C. y Barroslemez, G. (1985). *Cronología y autobiografía de Ángel Rama*. Montevideo: Arca.
- Bolívar, Í. (2006). *Identidad cultural y formación del Estado. Colonización, naturaleza y cultura en Colombia*. Bogotá: Editorial Universidad de Los Andes.
- Bolívar, Í.; Ferro, G. y Dávila, A. (coords.) (2002). *Cuadernos de nación: Belleza, fútbol y religiosidad popular*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Borges, J. L. (2007). *Obras completas*. 3 Tomos. Buenos Aires: Emecé.
- Borrero Blanco, M. (2010). *El pensamiento mágico en la obra de Gabriel García Márquez*. Madrid- España: Universidad Autónoma de Madrid. [Tesis doctoral].
- Bourdieu, P. y L. Wacquant, (1996). *Respuestas: Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Bueno, R. (1993). "Las ciudades de Ángel Rama: en torno a un modelo de la civilización latinoamericana de los años 60". *Revista casa de Américas*, 34(192), 42-45.
- Bueno, R. (2010). *Promesa y descontento de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina*. Lima: Editorial Universitaria.
- Bushnell, D. (2014). *Colombia, una nación a pesar de sí misma*. Bogotá: Planeta.
- Cabrera, J. (1999). *Cine: cine años de filosofía*. Barcelona: Gedisa.
- Camacho Delgado, J. M. (2006). *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*. España: Cuaderno de América sin Nombre.
- Campra, R. (1995). "Gabriel García Márquez: un itinerario de lectura". En J.G. Cobo Borda, (comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, pp. 595-629. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Cárdenas, A. (2002). "El cuento en su metáfora. Un día de estos de Gabriel García Márquez". *Revista Folios*, segunda época, 15, 52-61.

- Cárdenas, A. (2005). "Sentido y discurso: Para leer mejor". En L.A. Ramírez Peña y G.L. Acosta Valencia (comps.), *Estudios del discurso en Colombia*, pp. 295-311. Medellín: Sello Editorial.
- Carreño, M. A. (1998). *Manual de urbanidad y buenas maneras*. Bogotá: Plaza.
- Cassany, D. (2006). *Tras las líneas*. Barcelona: Anagrama.
- Castaño, G. (2007). "Cultura popular, oralidad y literatura en *Los funerales de la Mamá Grande*". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 255-268.
- Castoriadis, C. (1996). "Poder, política y autonomía". *Revista Ensayo y Error*, 1(1), 3-9.
- Castro Caicedo, G. (1977). "Gabo cuenta la novela de su vida, reportaje". *El Espectador*. Disponible en <https://goo.gl/IHDY8p>
- Castro Caicedo, G. (2012). *Gabo: cuatro años de soledad. Su vida en Zipaquirá*. Bogotá: Ediciones B.
- Centro Nacional de Memoria Histórica: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/>
- Cepeda Samudio, Á. (1996). *Los cuentos de Juana*. Bogotá: Norma.
- Charaudeau, P. (2003). *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Lección inaugural en el Collège de France. Madrid: Katz.
- Chihu Amparán, A. (2002). "Introducción". En A. Chihu Amparán (coord.), *Sociología de la Identidad*, pp. 5-33. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Porrúa.
- Cobo Borda, G. (1995). "Cultura y violencia a través de la obra de Gabriel García Márquez". En J. G. Cobo Borda (comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, pp. 227-239. Tomo 1. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Cobo Borda, J. G. (1982). *La otra literatura latinoamericana*. Bogotá: Áncora-Procultura.
- Cobo Borda, J. G. (1984). "Vueltas en redondo en torno a Gabriel García Márquez". *Revista Eco*, 272, 113-139.
- Colomer, T. (1996). *La evolución de la enseñanza literaria. Aspectos Didácticos de Lengua y Literatura*. Zaragoza: ICE de la Universidad de Zaragoza.
- Colomer, T. y Camps, A. (1995). *Enseñar a leer, enseñar a comprender*. Madrid: Celeste.
- Cuche, D. (1999). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Cuervo, R. J. (1965). *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- De Saussure, F. (1989). *Curso de lingüística general*. Buenos aires: Losada.

- Delgado, M. (1999) *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- Díaz Orozco, V.; Zuluaga Gómez, F. y Ciro, A. (2009). “Funciones de los fraseologismos en la novelística de García Márquez: El caso de la desautomatización”. *Revista virtual Universidad Católica del Norte*, 26, 1-25.
- Díaz, C. L. (2003). “El cuerpo: ese objeto marcado por el exceso del otro”. *Desde el jardín de Freud*, 3, 98-106.
- Díaz Granados, F. (2007). “Literatura colombiana: desde Macondo hasta la memoria mutilada y recuperada”. *Boletín del Clubes de lectores*, 18, 1-4.
- Diccionario de la Real Academia española. Edición 21. Disponible en www.rae.es
- Duque, L. (2001). *Los niños invisibles*. Colombia. Productora Hangar Films.
- Eagleton, T. (1983). *Una introducción a la teoría literaria*. Bogotá: F.C.E.
- Eagleton, T. (1997). *Ideología*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1985). *Lector in fábula*. Madrid: Lumen.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Madrid: Lumen.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1992). *La obra abierta*. Buenos Aires: Planeta.
- Eco, U. (1995). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1999). *La búsqueda de la lengua perfecta*. Madrid: Crítica.
- Eco, U. (1994). *Signo*. Barcelona: Labor.
- Esparza, A. (2009). *La vejez como tema en la novelística de Gabriel García Márquez*. Texas- Estados Unidos: Texas Tech University. [Tesis doctoral].
- Estela, F. (2004). “Las aves en los tiempos del cólera”. *Boletín SAO*, 14 (26-27), 11-20.
- Fairclough, N. (1998). “Propuestas para un nuevo programa de investigación del Análisis Crítico del Discurso”. En M. Rojo y R. Whittaker, *Poder-decir o el poder de los discursos*, pp. 35-54. Madrid: Arrecife.
- Fairclough, N. (2008). “El Análisis Crítico del Discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades”. *Revista Discurso & Sociedad*, 2(1), 170-185.
- Fernández, M. (2001). *El género detectivesco en el post-boom: Gabriel García Márquez, Luisa Valenzuela y Leonardo Padura Fuente*. Pennsylvania- Estados Unidos: Pennsylvania State University. [Tesis doctoral].
- Figuroa, J. (2007). *El realismo mágico, vallenato y violencia política en el caribe colombiano*. Washington D.C.-Estados Unidos: Georgetown University. [Tesis doctoral].
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.

- Freud, S. (1990). *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Gadamer, H. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
- Garcés, J. L. (2006). “El sombrero vueltiao”. *Revista Semana*. Disponible en <http://www.semana.com/especiales/articulo/el-sombrero-vueltiao/79645-3>
- García Canclini, N. (2005). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- García-Dussán, É. (2014). “Autoridad, legitimidad y realidad social en la película Kynóontas, de Giorgos Lanthimos”. *Romanica Olomucensia*, 26 (2), 215-228.
- García-Dussán, É. (2016). “Sobre la función legitimadora en Solas (Zambrano, 1999) y La gran familia española (Sánchez, 2013)”. *Fotocinema*, 12, 285-309.
- García Márquez, E. (2003). *Tras las claves de Melquíades*. Bogotá: Norma.
- García Márquez, G. (2010). “Gabo: Cómo empecé a escribir”. *El Espectador*. Disponible en <http://www.elespectador.com/publicaciones/especial/articulo194691-empece-escribir>
- García Márquez, G. (2012c). *Relato de un naufrago*. España; Vicens Vivens.
- García Márquez, G. (2014). “El viaje al a semilla. Entrevista guiada por Carlos Jiménez, Humberto Molina y Marta Restrepo”. *Revista el Mal pensante*, 152, 17-25.
- García Márquez, G. (1969). *La mala hora*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- García Márquez, G. (1973). “Autopresentación”. En S. Facio y A. D’Amico, *Retratos y autorretratos*, pp. 65-66. Buenos Aires: Crisis.
- García Márquez, G. (1983). *La hojarasca*. Bogotá: Círculo de lectores.
- García Márquez, G. (1989). *El general en su laberinto*. Bogotá: Editorial Oveja negra.
- García Márquez, G. (1998). *El coronel no tiene quien le escriba*. Bogotá: Norma.
- García Márquez, G. (2002). *Textos costeños: obra periodística*. Recopilación y prólogo de J. Gilard. Barcelona: Random House.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Bogotá: Norma.
- García Márquez, G. (2012b). *Cien años de soledad*. Bogotá: Norma.
- García Márquez, G. (2012a). *Todos los cuentos*. Buenos Aires: Sudamericana y Mondadori.
- García Usta, J. (1995). *Cómo aprendió a escribir García Márquez*. Medellín: Editorial Lealon.
- García Usta, J. (1999). “Jacques Girard: un profesor cuadrículado”. *Revista víacuarenta*, 4, 19-30.
- Gennette, G. (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gilard, J. (1995). “La reina sola y el patriarca”. En J. G. Cobo Borda, *Repertorio Crítico sobre Gabriel García Márquez*, pp. 163-168, Bogotá: I.C.C.

- Giménez, G. (2002). "Paradigmas de la identidad". En A. Chihu Amparán (coord.), *Sociología de la Identidad*, p. 35. México: Ed. Universidad Autónoma Metropolitana-Porrúa.
- Girard, J. (1988). *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad*. Bogotá: Editorial Nueva Época.
- Goffman, E. (1963). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Gómez Buendía, H. (1999). "Cien personajes del siglo XX en Colombia". *El Tiempo*. Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-937469>
- Gómez-Imbert, E. (1986). "Puesto que hablamos distinto... ¿quiere usted casarse conmigo?". *Revista Glotta*, 1(3), 18- 22.
- González Nieto, L. (2001). "Las áreas del conocimiento en la educación secundaria. Lengua y literatura en la educación secundaria". En C. Lomas (comp.), *¿Educar o segregar? Materiales para la transformación de la educación secundaria*, pp 117- 156. Bogotá: Magisterio y UN.
- González Ochoa, F. (1993). *Viaje a Pie*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- González Ochoa, F. (1994). *Santander*. Medellín: Editorial de la Universidad Pontificia Bolivariana.
- González Ochoa, F. (1995). *Mi Simón Bolívar*. Medellín: Editorial de la Universidad Pontificia Bolivariana.
- González Robayna, M. E. (2009). *El elemento lúdico en la obra de Gabriel García Márquez*. Islas Canarias-España: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. [Tesis doctoral].
- González Stephan, B. (2002). *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid, Frankfurt/M.: Iberoamericana, Vervuert.
- González, E. (1970). "García Márquez: ahora doscientos años de Soledad". *Casa de las Américas*, 63, 159-172.
- González, L. (1993). "Lengua y literatura en la educación secundaria". *Signos*, 1, 4- 13.
- Gordillo, C. E. (2011). *Barroco y Neobarroco en "Del amor y otros Demonios" de Gabriel García Márquez*. Bogotá- Colombia: Pontificia Universidad Javeriana. [Tesis de maestría].
- Granon-Lafont, J (1987). *La topología básica de J. Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Grass, G. y Goytisolo, J. (1999). "¿Para qué sirve la literatura? Mundialización, miseria social, racismo, nacionalismos". *Le Monde Diplomatique/el Dipló*, 5, 34-36.
- Grimson, A. (2000). *Interculturalidad y comunicación*. Bogotá: Editorial Norma.
- Grossberg, L. (2003). "Identidad y estudios culturales". En S. Hall y P. du Gay, (eds.), *Cuestiones de Identidad*, pp, 148- 180. Buenos Aires: Amorrortu.

- Gutiérrez Girardot, R. (1986). "Universidad y sociedad". *Argumentos*, 14-17.
- Gutiérrez Girardot, R. (2001). *El intelectual y la historia*. Caracas: Fondo Editorial La Nave.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Guzmán, D. (2014). "La razón y el lenguaje, principios para entender la Regeneración desde la lengua: Miguel Antonio Caro". *Hallazgos*, 11 (22),19-40.
- Habermas, J. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Hall, S. (2003). "¿Quién necesita la identidad?" En S. Hall y P. du Gay (eds), *Cuestiones de identidad cultural*, pp. 13- 39. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hall, S. y du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Halliday, M. A. K. (1998). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Hareza, L. (1973). "Estructura y temática de *La mala hora* de Gabriel García Márquez". *Thesaurus*, (28)3, 471-481.
- Hemingway, E. (1981). *Los asesinos*. Disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/hemin/asesinos.htm>
- Henao, R. D. (2009). "Poder y gamonalismo en los funerales de la Mamá Grande". *Poligramas*, 31, 119-127.
- Hernández Guerrero, J.A. (2013). *Análisis temático de la casa como imagen y símbolo literarios*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Hirsch, E. D. (1967). *Validity in Interpretation*. New Haven-London: Yale University Press.
- Hobsbawn, E. (1994). "Identidad". *Revista internacional de filosofía política*, 3, 5-17.
- Hobsbawn, E. (2009). "Nacionalismo y nacionalidad en América Latina". En P. Sandoval (comp.), *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina*, pp. 327-344. Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Jacobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Janik, D. (1992). "Tres motivos centrales en la imaginación poética del narrador Gabriel García Márquez". En J.G. Cobo Boda (selección y prólogo), *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida, ensayos sobre su obra*, pp.112-131. Bogotá: Siglo del hombre.
- Jaramillo Uribe, J. (1982). *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Temis.
- Jaramillo, J. (1994). *La personalidad histórica de Colombia*. Bogotá: Áncora editores.
- Jaramillo Vélez, R. (1998). *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Argumentos.

- Jedlowski, P. (2000). "La sociología y la memoria colectiva". En A. Rosa. G. Belletti y D. Bakhurst, *Memoria colectiva e identidad nacional*, pp. 123- 134. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jiménez, R. (1995). *Gabriel García Márquez en 300 citas*. Barranquilla: Antillas.
- Joset, J. (1995). "Europa imaginada, Europa leída. Gabriel García Márquez, textos costeños, 1948-1952". En J.G. Cobo Borda (comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, tomo 1, pp. 193-211. Bogotá: I.C.C.
- Jurado, F. (1997). "Lectura, incertidumbre, escritura". En F. Jurado y G. Bustamante (eds.), *Los procesos de la lectura. Hacia la producción interactiva de los sentidos*, pp. 36. Bogotá: Magisterio.
- Jurado, F. (1999). *Investigación, escritura y educación. El lenguaje y la literatura en la transformación de la escuela*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Jurado, F. (2014). "La lectura crítica: el diálogo entre los textos". *Ruta Maestra*, 8, 10-15.
- Kline, C. (2003). *Los orígenes del relato. Los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Klinkenberg, J-M. (2006). *Manual de semiótica general*. Bogotá: UJTL.
- Koniecki, S. (2011). *Mito y razón en Cien Años de Soledad*. Granada-España: Universidad de Granada. [Tesis doctoral].
- La Santa Biblia (1960). *Sociedades bíblicas en América Latina*.
- Lacan, J. (1964). *Seminario XI Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Barral.
- Lagmanovich, D. (1995). "Un cuento de García Márquez: La siesta del martes. En J. G. Cobo Borda (comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, pp. 375-407. Bogotá: I.C.C. Tomo 1.
- Laporte, D. (1998). *Historia de la mierda*. Valencia: pre-textos.
- Larrosa, J. (2007). "Leer (y enseñar a leer) entre las lenguas. 20 fragmentos (y muchas preguntas) sobre lectura y pluralidad Jorge Larrosa". En J. Larrosa *et al.*, *Leyendo en Babel. Lectura, educación y ciudad* / 1 ed., pp. 9-32. Cali: Universidad Icesi.
- Larrosa, J. (2003). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Laverde Ospina, A. (2006). *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana: una lectura de Jorge Isaac, Gabriel García Márquez y Alvaro Mutis*. Sao Pablo- Brasil: Universidad de Sao Pablo. [Tesis doctoral].
- Levy, Ph. (1994). "Terror, violencia, poderes de la palabra: Del trauma al conflicto". *Revista Colombiana de Psicología*, 2, 32-38.

- Llanos, J. R. (2014). "El todero de Crónica". *La Voz*. Disponible en: <http://www.semanariovoz.com/2014/04/23/el-todero-de-cronica/>
- Lomas, C. (2006). "La educación literaria en la enseñanza obligatoria". En C. Lomas (comp.), *Enseñar lenguaje para aprender a comunicar(se)*, pp. 9-22. Bogotá: Magisterio.
- Lomas, C. (Et. Al.) (1997). *Ciencias del lenguaje, competencia comunicativa y enseñanza de la lengua*. Barcelona: Paidós.
- Londoño, R. y Medina, M. (1984). "Entrevista con E. Hobsbawm". *Estudios marxistas*, 27, 34-45.
- López, M. y Jurado, P. (2009). "Educación para la ciudadanía". *Escenarios de innovación e investigación educativa*, 11(1), 37-56.
- Lugarini, E. (1995). "Hablar y escuchar. Por una didáctica del "saber hablar" y del "saber escuchar". *Signos: teoría y práctica de la educación*, 14, 30- 51.
- Maldonado, C. E. (2013). "¿Podemos hablar de colombianía?". *Le monde diplomatique el Dipló*, 127, 13-15.
- Marín Osorio, W. (2003). *Análisis sociosemiótico de la novela del amor y otros demonios. Una perspectiva sociocrítica*. Pereira: Papiro.
- Martín Barbero, J. (1998). Un nuevo mapa cultural. En Y. Campos y I. Ortiz (comps.), *La ciudad observada: violencia, cultura y política*, pp. 3-14. Bogotá: Tercer Mundo, Observatorio de Cultura Urbana.
- Martín Barbero, J. (2000). *El futuro que habita la memoria*. En G. Sánchez Gómez y M. E. Wils Obregón (comps.), *Museo, memoria y nación. Memorias del Simposio Internacional y IV cátedra anual de historia "Ernesto Restrepo Tirado"*, pp. 33-63, 24-26 de noviembre de 1999. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Martín-Barbero, J. (2002). "Colombia: entre la retórica política y el silencio de los guerreros. Políticas culturales de nación en tiempos de globalización". *Número*, 31, 28-37.
- Martin, G. (2009). *Gabriel García Márquez: una vida*. Barcelona: Debate.
- Martínez López, M. I. (2006). *Recurrencias temáticas en doce cuentos peregrinos de Gabriel García Márquez en el contexto general de su obra narrativa*. Granada- España: Universidad de Granada. [Tesis doctoral].
- Martínez Polo, L. (2014). "Darío Mesa, uno de los primeros críticos que vio futuro a Gabo". *El tiempo*. Disponible en: http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica-y-libros/obra-la-hojarasca-de-garcia-marquez/14160135_
- McGrady, Donald (1972). "Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez". *Thesaurus*, Tomo XXVII, 2, 293-320.
- Melman, Ch. (2002). *El complejo de Colón y otros textos: clínica psicoanalítica y lazo social*. Bogotá: Cuarto de Vuelta.

- Melo, J. O. (2015). "Etnia, región y nación: el fluctuante discurso de la identidad". *Colombia es un tema*. Disponible en http://www.jorgeorlandomelo.com/etnia_nacion.htm
- Melo, J. O. (2006). "Contra la identidad". *El Malpensante*, 76, 85-98.
- MEN (1998). *Lineamientos curriculares para el área de Lengua Castellana*. Kimpres: Bogotá.
- Meyer-Minnemann, K. (1995). *La representación de la violencia en El coronel no tiene quien le escriba y La mala hora, de Gabriel García Márquez*. En J.G Cobo Borda (comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, pp. 261-271. Bogotá: I.C.C. Tomo 1.
- Monroy Zuluaga, L. A. (2006). *Acercamiento a algunas de las características del campo de la narrativa colombiana de la década de los ochenta a través del análisis de las novelas: El amor en los tiempos del cólera de Gabriel García Márquez y Sin remedio de Antonio Caballero*. Bogotá- Colombia: Instituto Caro y Cuervo. [Tesis de maestría].
- Monsiváis, C. (1994). "La cultura popular en el ámbito urbano: el caso de México". En H. Herlinghaus y M. Walter (edits.), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, pp. 134-158. Berlin: Langer Verlag.
- Monsiváis, C. (2002). "De la sociedad tradicional a la sociedad Postradicional". En J. Martín-Barbero (comp.), *Cuadernos de nación. Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta*, pp. 35. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Montenegro, A. (2003). "La Atenas suramericana. Búsqueda de los orígenes de la denominación dada a Bogotá". *Memoria y sociedad*, 7(14), 133-143.
- Montes Giraldo, J. J. (1993). *Idioma, nación, norma, academia: Discurso de posesión como miembro correspondiente de la Academia Colombiana de la Lengua*. Bogotá: I. C. C.
- Montes, R. (1995). "Gustavo Ibarra Merlano: de Sófocles a García Márquez". En J.G. Cobo Borda (comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, pp. 37-46. Tomo 1. Bogotá: I.C.C.
- Montoya, P. (2010). *Adiós a los próceres*. Bogotá: Grijalbo.
- Montoya, J. (2000). *La escritura del cuerpo/el cuerpo de la escritura*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Mora Bustos, N. M. (2007). *El coronel no tiene quien le escriba: una toma de posición en el campo de la novela colombiana*. Bogotá- Colombia: Instituto Caro y Cuervo. [Tesis de maestría].
- Moreno-Hoffmann, Á. (2009). "Taxidermia mestiza como identity managment". En P. Vignolo (edit.), *Ciudadanías en escena. Performance y derechos culturales en Colombia*, pp. 408-410. Bogotá: Editorial Kimpres.
- Morin, E. (2008). "Alteridad y muerte en «Ojos de Perro Azul»". *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 4, 88-98.
- Moscovici, S. (1984) *Psicología social II*. Barcelona: Paidós.

- Muñoz Dagua, C. (2007). “La eficacia del discurso figurativo. La parábola de García Márquez en un libro de ciencia”. *Co-herencia*, (4)7, 1-32.
- Noguera, C. (2002). “Los manuales de higiene: instrucciones para civilizar al pueblo”. *Educación y Pedagogía*, (14) 34, 277-288.
- Noguera, C. (2004) “La lucha antialcohólica en Bogotá: de la chicha a la cerveza”. En J. Márquez y V. Estrada (edits), *Higienizar, medicar, gobernar: historia, medicina y sociedad en Colombia*, pp. 159-181. Medellín: La Carreta.
- Ordoñez, M. (1995). “Construcciones culturales: nación y narración”. *Texto y Contexto*, 28, 98-120.
- Orozco Herrera, D. M. (2001). *El sujeto afro caribe frente a la modernidad colombiana en la obra de Gabriel García Márquez*. Pennsylvania-Estados Unidos: Pennsylvania State University. [Tesis doctoral].
- Ortiz, R. (Traducción de Caicedo, A. M.) (2002). “Brasil: sociedad, cultura y nación”. En J. Martín-Barbero (comp.), *Cuadernos de nación. Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta*, pp. 31- 46. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia,
- Osorio Camelo, C. (2007). *La articulación de la voces en “noticias de un secuestro” de Gabriel García Márquez: entre la verdad y la mentira*. Bogotá-Colombia: Instituto Caro y Cuervo. [Tesis de maestría].
- Ospina, W. (2013). *Pa” que se acabe la vaina*. Bogotá: Planeta.
- Otero, L. y Correa, M. (2013). “La escritura de relatos policíacos: un escenario para la recursividad y la abducción”. *Lenguaje*, 41(2), 303-324.
- Otto, H. (1995). “El coronel no tiene quién le escriba”. En J.G. Cobo Borda (comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, pp. 273-280. Bogotá: I.C.C.
- Overing, J. (2000). “Culture”. *Rapport e Overing. Social e Cultural Anthropology* Londres: Routledge.
- Parra, F. (2005). *Modernidad y posmodernidad: desafíos*. Santiago de Chile: Red Pharo.
- Pascual de Pessione, M. T. (2010). “Literatura caribeña en lengua española. El discurso social y el discurso literario: los escritos políticos de Simón Bolívar y El General en su Laberinto de Gabriel García Márquez”. *Boletín de Filología*, 45(1), 201-208.
- Paternostro, S. (2014). “Soledad y compañía”. *Revista Mal pensante. Lecturas paradójicas*, 152, 35-53.
- Patiño Roselli, C. (2004). “La función identificatoria del lenguaje”. *Revista Enunciación*, 9, 6-16.
- Patiño, A. M. (2000). *Un género transgenérico: acercamiento a una selección de cuentos de Julio Ramón Ribeyro, Gabriel García Márquez y Augusto Monterroso*. Riverside-Estados Unidos: University of California. [Tesis doctoral].

- Paz Goldberg, E. (2008). *Enfoque analítico de la obra de Gabriel García Márquez*. Salamanca-España: Universidad de Salamanca. [Tesis doctoral].
- Paz, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- Paz, O. (1981). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Paz, O. (2000). *El arco y la lira*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Pécaut, D. (2003). *Violencia y política en Colombia*. Bogotá: Pléyade.
- Perdomo, M. A. (2002). *La cultura del caribe en la narrativa de Gabriel García Márquez*. New York-Estados Unidos: University of New York. [Tesis doctoral].
- Pérez, L. (2008). *El papel de la mujer en cien años de soledad*. Texas-Estados Unidos: The University of Texas at El Paso. [Tesis de maestría].
- Petit, M. (2001). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Piñera, V. (1956). *Cuentos fríos*. Buenos Aires: Losada.
- Piotrowski, B. (1996). "La literatura: ¿Culto o cultivo de valores?". *Litterae*, 6, 5- 26.
- Quijada, M. (2008). "¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano del siglo XIX". Disponible en <http://www.ahila.nl/publicaciones/cuadernos.html>
- Rama, Á. (1982). *La novela latinoamericana 1920-1980*. Colombia: Procultura.
- Rama, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Reis, C. (1996). "Lectura literaria y didáctica de la lectura. Confrontaciones y articulaciones". En F. Cantero, F. A. López y C. Romea (edits.), *Didáctica de la lengua y literatura para una sociedad plurilingüe del siglo XXI*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Rengifo, L. (2002). Lucho Herrera, 25 años de un triunfo inolvidable. *El Tiempo*. Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11787584>
- Restrepo, G. (2000). "La alquimia del semen. Nuevas vueltas sobre la esfinge del ladino". En M. Figueroa y P. Sanmiguel, *¿Mestizo Yo?*, pp. 143-162. Bogotá: CES y UN.
- Revista Semana (2009). "Una mujer en La Cueva". Disponible en <http://www.semana.com/cultura/articulo/una-mujer-la-cueva/109828-3>
- Rey Vásquez, D. M. (2013). *Las industrias culturales en relación al binomio derechos culturales-desarrollo. El caso de Cien años de soledad*. Madrid-España: Universidad Complutense de Madrid. [Tesis doctoral].
- Ribeiro, G. (2004). "Tropicalismo y europeísmo. Modos de representar a Brasil y Argentina". En A. Grimson, G. Ribeiro y P. Semán. (comps.), *La antropología brasileña contemporánea. Contribuciones para un diálogo latinoamericano*, pp. 165-195. Buenos Aires: Prometeo Libros-ABA.

- Richard, N. (1998). "Políticas de la memoria y técnicas del olvido". En N. Richard, *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, pp. 25-76. Santiago: Cuarto Propio.
- Ricoeur, P. (2001). *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rodari, G. (1983). *Gramática de la fantasía*. Barcelona: Argos Vergara.
- Rodari, G. (2004). *Cuentos para jugar*. Bogotá: Alfaguara.
- Rodríguez Jares, X. (1999). *Educación y derechos humanos. Estrategias didácticas y organizativas*. España: Popular.
- Rodríguez, E. (1995). "La hazaña de un escritor". En J.G. Cobo Borda, *Repertorio Crítico sobre Gabriel García Márquez*, tomo 2, pp. 24-34. Bogotá: I.C.C.
- Rojas, C. (2001). *Violencia y representación. La Búsqueda de la Identidad en la Colombia del Siglo XIX*. Bogotá: Norma.
- Roseblatt, L. (2002). *La literatura como exploración*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rowe, W. (1995). "Gabriel García Márquez, la máquina de la historia". En J. G. Cobo Borda, *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, Tomo 2, pp 425-440. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Rueda, M. H. (2005). *La escritura de la violencia: representación textual de la agresión y el trauma en Colombia*. California-Estados Unidos: Stanford University. [Tesis doctoral].
- Rulfo, J. (1980). *El llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Saganogo, B. (2009). "El concepto de literariedad: estatuto y postulado del texto literario". *Letralia*. Disponible en <http://letralia.com/206/ensayo02.htm>
- Salaman Rocha, D. G. (2005). *La locura como identidad narrativa. El obsceno pájaro de la noche y El otoño del Patriarca*. México D.F-México: Universidad Iberoamericana. [Tesis de maestría].
- Salcedo, A. (2005). "Etnicidad y ficción en las metrópolis del nuevo milenio". En J.E. Jaramillo Jiménez (comp.), *Cultura, identidades y saberes fronterizos*, pp. 217-226. Bogotá: UN, colección CES.
- Saldívar, D. (1995). "Gabriel García Márquez. Yendo a conocer el frío". En J. G. Cobo Borda (comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, tomo 1, pp. 1-35. Bogotá: I.C.C.
- Sanabria, S. F. (2004). *La virgen sigue apareciendo*. Bogotá: Unibiblos, Universidad Nacional de Colombia.
- Sanín, J. D. (2009). "Héroes made in Colombia". En P. Vignolo (editor), *Ciudadanías en escena. Performance y derechos culturales en Colombia*, pp. 540-541. Bogotá: Editorial Kimpres.

- Sarlo, B. (2002). "Ser argentino: ya nada será igual". En J. Martín-Barbero (comp.), *Cuadernos de nación. Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta*, pp. 47-54. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sartre, J. P. (1967). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, S.A.
- Scott, J. (2000). *Los dominios y el arte de la resistencia*. México: Era.
- Siebermann, G. (1992). "Fabulación sobre lo fabuloso. Acerca de Gabriel García Márquez". En J.G Cobo Boda (selección y prólogo), *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida, ensayos sobre su obra*, pp.204-242. Bogotá: Siglo del hombre.
- Smith, A. (1997). *La identidad nacional*. Madrid: Trama editorial.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, G. (1977). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Nueva York: Oxford University Press.
- Steiner, G. (2001). "El lector infrecuente". En G. Steiner, *Pasión intacta*, pp. 19- 44. Madrid: Siruela.
- Téllez, H. (1992). "La hojarasca". En J. G. Cobo Boda (selección y prólogo), *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida, ensayos sobre su obra*, pp.171-173. Bogotá: Siglo del hombre.
- Téllez, H. (1995). "Gabriel García Márquez: La mala hora". En J. G. Cobo Boda (Comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, Pp. 281-283. Bogotá: I.C.C. Tomo 1.
- Thompson, J.B. (1993). *Ideología y cultura moderna*. México: UAM.
- Todorov, T. (1987). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.
- Uribe Celis, C. (1992). *La mentalidad del colombiano. Cultura y sociedad en el siglo XX*. Bogotá: Alborada.
- Uribe, Celis, C. (1983). "Periodismo y religión, dos caras de la ideología en Colombia". En Bibliowick y P. Sandoval (comps.), *La sociología y el país*, pp. 134-156. Bogotá: A.C.S.
- Vallejo Zapata, V. J. (2011). "El reproche y el silencio vistos a la luz de la teoría de la cortesía: análisis pragmalingüístico de diatriba de amor contra un hombre sentado de Gabriel García Márquez". *Íkala*, (16) 29, 45-65.
- Vallejo, F. (2012). *El cuervo blanco*. Bogotá: Alfaguara.
- Van der Walde, E. (1997). "De García Márquez y otros demonios". *Revista Nueva Sociedad*, 150, 33-39.

- Van Dijk, A. (2003). *Ideología, una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. (2005). "Ideología y análisis del discurso". *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 29, 9-36.
- Van Dijk, T. A. (1995). "De la gramática del texto al análisis crítico del discurso". *Boletín de Estudios Lingüísticos Argentinos*, 6, 1-15.
- Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral.
- Vargas Llosa, M. (2003). *Literatura y política*. Madrid: F.C.E.
- Vargas, G. (1995). "De Barranquilla a Barcelona. El grupo de Barranquilla". En J.G. Cobo Borda (comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, tomo 1, pp. 174-176. Bogotá: I.C.C.
- Vasilachis de Gialdino, I. (1998). *La construcción de representaciones sociales. Discurso político y prensa escrita. Un análisis sociológico, jurídico y lingüístico*. Barcelona: Gedisa.
- Vásquez, F. (2004). *La cultura como texto. Lectura, semiótica y educación*. Bogotá: editorial PUJ.
- Vega, W. (2012) *La sirga*. Colombia. Cineplex. Género: Drama
- Virilio, P. (1998). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Villegas, Á. (2008). "Heterologías y nación: proyectos letrados y alteridad radical en la Colombia decimonónica". *Signo y Pensamiento*, 27(53), 24-37.
- Volkening, E. (1963). "Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado". *Revista de la Cultura de Occidente*, (7) 40, 273-293.
- Von der Walde Uribe, E. (1997). "Limpia, fija y da esplendor: el letrado y la letra en Colombia a fines del siglo XIX". *Revista Iberoamericana*, 178 (9), 71-83.
- Von der Walde, E. (1997) "De García Márquez y otros demonios en Colombia". *Revista Nueva Sociedad*, 150, 33-39.
- Von Der Walde, E. (1998). "Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad". En S. Castro-Gómez y E. Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, pp. 1-14. México: Porrúa.
- Wade, P. (1997). *Gente negra nación mestiza. Dinámicas culturales de las identidades raciales en Colombia*. Bogotá: Universidad de Antioquia-ICAN-Siglo del Hombre-Universidad de los Andes.
- Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM.
- Wittgenstein, L. (1994). *Tractatus Lógico Philosophicus*. Barcelona: Altaya S.A.

Wittgenstein, L. (1990). *Conferencia sobre ética*. [Con dos comentarios sobre la teoría del valor]. Barcelona: Paidós.

Zambrano, F. (2007). *Historia de Bogotá, siglo XX*. Bogotá: Villegas.

Zambrano, M. (2009). “¿Mucho indio?”. En P. Vignolo (editor), *Ciudadanías en escena. Performance y derechos culturales en Colombia*, pp. 403-407. Bogotá: Kimpres.

Zuluaga, C. (2007). *Puerta abierta a García Márquez*. Bogotá: Carrera Séptima.

