

*Angel Rama*

La narrativa de Gabriel

García Márquez: Edificación de  
un arte nacional y popular

Las siguientes cinco lecciones muestran el auténtico talento de Angel Rama como profesor. Corresponden a un cursillo organizado por el Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana en 1972 y destinado a los estudiantes de la Facultad de Letras. Grabadas e incluso mecanografiadas para su publicación, permanecieron inéditas y extraviadas hasta que algunos amigos lograron rescatarlas y reconstruirlas con absoluta fidelidad.

I

Este cursillo va a tratar de una tesis sobre la formación de la literatura, apoyada fundamentalmente en textos de la novelística de García Márquez, lo cual implica usar un tanto a García Márquez como ejemplo para la demostración de una teoría literaria. Ahora bien, los textos fundamentales que vamos a trabajar son *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, y *Cien años de soledad*; además usaremos, desde luego, algunos otros materiales que pertenecen a cuentos o diversas fuentes e informaciones que reseñaré directamente y por extenso si es necesario.

Las direcciones del análisis literario, que son incluso previas a las opciones metodológicas, determinan el trabajo crítico, fijan su campo y diseñan sus límites. Dos grandes líneas pueden dibujarse; ellas permiten ver a la obra literaria de muy diversa manera y nos conducen a resultados bastante diferentes. Para una, la obra es una invención artística autónoma, válida en sí misma y capaz de desplegar suficientes significados sin ayuda de otros datos intelectuales. Como la operación crítica es siempre

una operación de reinsertión es un cuadro donde las resonancias y las referencias se completan y explican, esta dirección del análisis reinserta la obra literaria en otras obras literarias y en lo que en todas ellas concurre a la mayor especificidad: lo que un estructuralista llamaría *la literaturidad*, con lo cual queda fijado el límite estrecho del campo crítico en beneficio de una propuesta de concentración y de especificidad.

Otra dirección es la que, reconociendo también la validez autónoma de la obra literaria, busca sin embargo reinsertarla en un campo más variado y complejo que es el de la cultura, el cual, obviamente, desborda al de la literatura. En esta concepción, la obra alude, refiere, contesta, dialoga y desarrolla otros sectores intelectuales que no son literarios, y eso, en la misma medida y paralelamente al cumplimiento de un decurso específicamente literario. Lo anterior no significa que ella se vincule con una realidad concreta, aunque en efecto, la existencia real es el sustrato de todas las operaciones posibles, sino que, más estrictamente, se integra a las obras de la cultura en las cuales la realidad se resuelve al nivel de la conciencia humana, y forma el discurso cultural general que va desarrollando una sociedad para comprenderse y cumplir un destino histórico. Este discurso admite, desde luego, las particularizaciones a las cuales designamos, atendiendo a su especialidad, como géneros, aunque debiéramos ampliar su número para que pudiera haber la filosofía, la historia, la ciencia política, el periodismo tanto como la poesía "no culta", la música, las costumbres tradicionales, el repertorio erótico junto a la literatura popular u oral. Pero aun reconociendo las particularizaciones y su legitimidad, esta orientación crítica no puede recortarlas entre sí para proceder a un análisis independiente; sólo puede llegar a descifrar cualquiera de estas particularizaciones culturales, en la medida en que pueda desarrollar una visión precisa de la intercomunicación de todas, una apreciación de su dinámica, un entendimiento de las diversas funciones y del lugar que cada uno de los sectores del discurso global, en este caso la literatura, ocupa dentro de la totalidad, así como las modalidades de su inserción en él y las modalidades de su aporte al desarrollo o transformación del discurso cultural.

Esta es nuestra opción para el estudio de las obras literarias, de tal modo que, cualesquiera de ellas por el solo hecho de emerger a la existencia con capacidad de perduración en el imaginario de los seres humanos (emergencia que se cumple en un medio cultural determinado, en una circunstancia histórica precisa y no repetible, en resumidas cuentas dentro de un tejido cultural viviente y único donde está diseñada la problemática de una sociedad y las diversas propuestas que sobre ella van presentando los sectores sociales), cualesquiera de ellas, como un proyec-

to cultural y no exclusivamente literario, como una respuesta a un debate que la engloba y la precede genéricamente. Pero la obra intenta modificar esas condiciones al mismo tiempo que les proporciona una réplica. Por lo tanto, verla dentro del marco de la literaturidad, significaría amputarla de sus proposiciones rectoras, y significaría incomprenderla al ignorar el discurso general del que procede y al que concurre. Esta dirección crítica se refuerza a sí misma -lo que es parte de su tarea de fundamentación y validación- cuando encuentra en la obra literaria, como rasgo definidor, una tendencia totalizadora que no halla en los mismos términos en las otras particularizaciones del discurso cultural global; esa tendencia la lleva a desbordar los límites de su sector específico, para tratar de cumplir una función religadora e intercomunicante de la totalidad social, tal como le cabe al discurso cultural de la sociedad in totum. A diferencia de los sectores especializados de las ciencias naturales y de muchos de los correspondientes a las ciencias de la cultura (piénsese en la sicología, la historia, las artes plásticas, la sociología, la filosofía misma), la literatura maneja la totalidad humana, claro está que a través de investigaciones restrictas y concretas, y se ve obligada a proposiciones generales como es propio del proceso civilizatorio y a presentarse con una falsa autonomía que deriva de su afán de suplantar a la cultura, a la cual, sin embargo, sirve y elabora, pero como uno de sus resortes centrales. Tal funcionalidad subraya el valor propositivo de la obra literaria que, cuando es ampliada mediante el encadenamiento de diversas obras de un autor, de un grupo o de una escuela, permite descubrir los términos de un proyecto cultural perfectamente delimitado y su progresiva elaboración a través de diversas etapas históricas.

De acuerdo con esta primera fundamentación metodológica, lo que nos proponemos es mostrar cómo se cumple un determinado proyecto cultural planteado por la emergencia de una serie de obras literarias, y por el proceso que siguen ellas a través del tiempo. Este proyecto cultural lo vemos en torno a una problemática que está bastante ajena a los problemas que la crítica reciente ha considerado. Aproximadamente hacia el año 1930, Antonio Gramsci planteó en Italia el problema de la insuficiencia, mejor dicho, de la inexistencia de una literatura nacional y popular en el país, y trató de explicarse por qué el país y el pueblo se alimentaban de un material que no pertenecía a la literatura nacional. Descubrió que, efectivamente, los intelectuales no habían sido capaces de desarrollar un proyecto cultural que abarcara realmente la interpretación de la nación. En uno de los textos decía Gramsci:

“Es cierto que nada impide teóricamente que pueda existir una literatura popular artística, pero no existe de hecho ni una popularidad de

la literatura artística ni una producción indígena de literatura popular, porque no hay identidad entre las concepciones del mundo de los escritores y del pueblo. Es decir, los sentimientos populares no son vividos como propios por los escritores, ni estos tienen una función educativa nacional; esto es, no se han planteado, no se plantean el problema de dar forma a los sentimientos populares después de haberlos vivido y asimilado”.

Esta preocupación de Antonio Gramsci podría haberse extendido del campo italiano a todo el campo hispanoamericano, donde, efectivamente, no conocemos una proposición concreta ni el desarrollo de un proyecto cultural que intente lograr una literatura nacional y popular. La obra de García Márquez nos sirve para tratar de ver cómo se ha ido elaborando a lo largo de un período que abarca aproximadamente veinte años, una literatura cuyos tramos parecen muy discordantes y que, *de facto*, ha logrado en su culminación y en su coronación completar un proyecto inicial vagamente establecido y oscuramente delimitado.

Cuando en el año sesenta y siete la publicación de los *Cien años de soledad* cierra un determinado período de la obra de García Márquez, también corona un proyecto que comienza a esbozarse y a plantearse a fines de la década del cuarenta: y ese proyecto, que en varios textos iniciales de García Márquez comienza a delinearse, es justamente el proyecto de representar una literatura nacional y popular. Parecería que para muchos de los tratadistas que se ubican dentro de una línea de preocupación social, esto es muy fácil y se logra simplemente coordinando diversas líneas, temas conocidos, formas más o menos comprensibles. Sin embargo, todos los intentos que han seguido estas formas simplificadas no han hecho sino darnos una literatura inferior, escasamente artística y yo diría impopular, en el sentido verdadero del término *popular*, es decir, una literatura que engaña con un producto adocenado del cual se espera pueda ser recibido por una determinada capa de la población. En los hechos, el proceso que sigue la narrativa de García Márquez para ir delineando el proyecto, es un proceso que yo llamaría dialéctico; un proceso en el cual no hay una primera composición de elementos que se van desarrollando en forma armónica y gradual, tal como querría en general una concepción crítica lineal, sino que es un proyecto en el cual se hacen planteamientos que son directamente rebatidos y destruidos posteriormente y reemplazados por nuevas formas. Un avance dialéctico del conocimiento, un avance dialéctico en el campo de la literatura corresponde efectivamente al enfrentamiento de materiales que se destruyen a sí mismos, y que, simultáneamente, generan la posibilidad de unas formas superiores de las cuales emerge la línea interna zigzagueante que va desa-

rollando la cultura.

Para comenzar a comprender esto, conviene que empecemos por situar tanto la proposición creativa de García Márquez, como en general su literatura, dentro del marco cultural al que pertenece y que es el que nos importa para poder desentrañar su significado. Y la primera pregunta a la cual debemos dar respuesta es la que surge de interrogarnos acerca del medio cultural específico en el cual se forma el escritor y del cual obtiene su material. Estamos diciendo que ningún escritor, absolutamente ninguno, inventa una obra, crea una construcción literaria en forma ajena al medio cultural en el cual él nace, que al contrario, todo lo que puede hacer es trabajar un régimen de réplica y de enfrentamiento con los materiales que van integrando su cosmovisión, y que, desde luego, implican una opción dentro de la pluralidad que le allega el medio en el cual se encuentra.

Normalmente hablamos nosotros de la existencia de una literatura hispanoamericana y de una cultura hispanoamericana, y esto no es otra cosa que una simplificación que trata de colocar las aspiraciones comunitarias de una cultura por encima de sus realidades objetivas. En los hechos, la unificación de una cultura, y en particular de una literatura hispanoamericana, deriva por una parte del manejo de un fondo lingüístico, de un tronco lingüístico común; y, por otra, de una normación extranjera hecha por el régimen de imitación de modelos europeos que ha seguido la literatura hispanoamericana a lo largo de un extenso período de su desarrollo. Cuando hablamos de un período romántico hispanoamericano, o de un período realista hispanoamericano, no hacemos sino copiar el sistema de periodización y las diversas escuelas europeas, en la medida en que los escritores hispanoamericanos también las copiaron. Y es esta circunstancia la que da un cierto aire común, una cierta mancomunidad al esfuerzo hispanoamericano de creación de literatura. Pero en los hechos, no se reconoce uno de los rasgos que me parece más propio y más singular del continente, que no es su unidad sino su fragmentación.

No habría modo de comprender la realidad hispanoamericana si no comenzáramos por reconocer la existencia de áreas culturales independientes. Areas culturales donde se elaboran formas específicas que tiñen los productos de determinada zona. Y por más que los escritores unifiquen merced a la imitación del modelo extranjero sus productos y las creaciones literarias del continente, los rasgos específicos de la zona en la cual ellos se forman y de la cual derivan sus materiales —materiales que pertenecen fatalmente al campo de la cultura— hacen que cada una de estas creaciones deba incluirse en otra historia que es una historia

regional: la historia de un área cultural. No debemos confundir áreas culturales con áreas nacionales, con el área de un determinado país, o sea con las fronteras dentro de las cuales existe. En los hechos, el régimen de división fronteriza de Hispanoamérica es consecuencia parcial del régimen administrativo español, y de otras maneras de inserción extranjera, imperial, en los destinos de Hispanoamérica que ha fraguado países, ha deformado fronteras, ha restado superficies y, en muchos casos, ha hecho una antojadiza división del régimen de fracciones que deriva del proceso de la independencia. De tal modo que las fronteras hispanoamericanas no corresponden a naciones, no corresponden a áreas culturales, sino que se superponen antojadizamente sobre ellas. Si nosotros tuviéramos que reconstruir el mapa de Hispanoamérica atendiendo a las áreas culturales, seguramente unificaríamos países, seguramente amputaríamos fragmentos de algunos de ellos. Claro está que esto sería una solución en cierto modo abstracta, porque la verdad es que ciento cincuenta años de vida independiente han fatalmente modelado dentro de determinados cánones educativos las culturas, y han creado ya, lo que podría llamar yo elementos contradictorios dentro de las áreas culturales. Consideremos como un área cultural hispanoamericana, lo que llamaríamos el Tahuantinsuyo, es decir, el gran transfondo étnico cultural que corresponde al imperio quechua, y que por lo tanto abarcaría el Perú, buena parte de Bolivia, del norte argentino, el Ecuador y aun zonas de la actual Colombia. Si el Tahuantinsuyo es por lo tanto un área cultural en la medida en que ciertos valores específicos se han ido transmitiendo, y ciertas soluciones históricas han quedado como anquilosadas, como fijadas en el desarrollo, para la definición de esta cultura también deberemos reconocer que de los distintos modos de educación proporcionados a sus habitantes por los diversos países que integran el área cultural, han quedado elementos antitéticos que impedirían la reconstrucción total de dicha área; y, desde luego, una zona del norte argentino no tiene equivalente en la zona cuzqueña peruana que contiene de algún modo lo más propio y lo más característico del área cultural. Yo no puedo hacer ahora, sería muy largo, una de las tareas cuya realización me parece de las más importantes: un nuevo mapa de Hispanoamérica de acuerdo con las áreas culturales, pero sí, en concreto, voy a referirme a aquellas que tienen que ver con nuestro tema.

En un país como Colombia, en un país como México o en un país como Brasil, se puede proceder a su vez, a divisiones internas de zonas culturales, atendiendo a diversos parámetros que las van componiendo. Por un lado, lo que llamaríamos el fondo étnico-cultural; por otro, los elementos históricos determinantes que se han ido acumulando; por otro, el régimen que corresponde al *Habitat* físico, al sistema aliment-

cio, a las formas de explotación de la tierra, al sistema de cultivo, minero, etc.; y por último, los elementos tradicionales que crean un complejo cultural.

En el caso concreto de Colombia distinguimos lo que se denomina "complejos culturales", como lo distingue, en general, la sociología más nueva sobre el país, observando que, dentro del mismo, hay zonas enormemente diferentes, zonas de las que algunas han sido rectoras culturales y que por lo tanto han sometido al resto del país a sus lineamientos culturales; y estos lineamientos culturales significan automáticamente, líneas literarias, líneas artísticas perfectamente delimitadas. Así, por ejemplo, cuando hablamos del complejo bogotano o del complejo santanderiano, nos referimos a dos grandes centros que han regido la vida intelectual del país y de los cuales proceden la mayor parte de sus escritores; o cuando hablamos de un complejo vasto que se tiende en torno a Medellín y que ha mantenido férreamente lo que llamaríamos la tradición más arcaica y más epigonal de la literatura colombiana representada claramente en la obra de Carrasquilla, no hacemos sino marcar aquellas zonas culturales que han producido determinadas literaturas. Ellas han sido ascendidas a la categoría de rectoras de la comunidad y señaladoras de formas que debían ser imitadas y copiadas por todos los escritores. En cierto modo el anquilosamiento de la cultura colombiana es un anquilosamiento que deriva del de una zona determinada de esa cultura. Cuando el país se jacta de poseer la forma más pura del español, no hace sino endiosar uno de los modos del arcaísmo. "La forma más pura del español" no es otra cosa que la mera repetición de un español que pertenecería a la península ibérica y que estaría repitiéndose sin haber evolucionado y sin haberse desarrollado. En la medida en que, por lo tanto, hablamos de un purismo y de una tradición purista dentro de la cultura colombiana, estamos diciendo que es una cultura estancada y arcaica, por cuanto en la medida en que la lengua no es capaz de vivir, crear y desarrollarse apartándose de sus orígenes, estamos en presencia de una sociedad estancada y de una sociedad, desde luego, sometida desde el punto de vista social.

Efectivamente, el purismo de la cultura colombiana, el purismo lingüístico, pero además el purismo literario, por ejemplo de la obra de Carrasquilla —obra estrictamente pasatista— muestra cuál es la orientación de una determinada región del país. Pero ocurre que esta región fija y marca el derrotero cultural. Ejemplo de lo afirmado es un caso típico de polémica literaria: el enfrentamiento de Carrasquilla con el modernismo. En famosas cartas, Carrasquilla se burló de todas las formas de la literatura modernista, salvando apenas la obra poética de José Asun-

ción Silva, de tal modo que no hacía sino demostrar, en el momento mismo en que toda Hispanoamérica entraba en la nueva sociedad y en la nueva cultura que representó la literatura modernista, que la literatura colombiana quedaba aferrada a las formas del costumbrismo decimonónico.

Esta situación hace que ciertas zonas de un país no existan, que ciertas zonas de una nación no generen literatura. Concretamente, dentro del sistema de complejos culturales que forman Colombia, existe uno llamado el complejo costeño o fluvio-minense que abarca toda la zona de la costa Atlántica y que rodea a los ríos, fundamentalmente al Magdalena, que prácticamente no tuvo incidencia en la literatura durante mucho tiempo. Esta zona no produjo aparentemente literatura a lo largo del siglo XIX, y tampoco en forma coherente y organizada, a lo largo del siglo XX. Apenas comienza a manifestarse en las letras en los últimos treinta años.

Curiosamente en esta zona abandonada por la cultura, existían ciertos valores, ciertos escritores marginales que no fueron ni son todavía considerados a la altura de los principales escritores del país. Si cito el nombre de un poeta como José Asunción Silva, o el de un escritor como Eustasio Rivera, sin duda estoy hablando de figuras que trascendieron el marco colombiano y que llegaron a todos ustedes; pero si en cambio, hablo de Luis Carlos López, es muy probable que para muchos de ustedes resulte un nombre enteramente desconocido. Sin embargo, me atrevería a decir, y creo que buena parte de la crítica más seria compartiría esta opinión, que no hay un poeta más importante en el siglo XX colombiano posterior al modernismo, que Luis Carlos López a quien se llamó siempre desdeñosamente el tuerto López, y quien escribió poemas que se publicaban en las secciones humorísticas de los periódicos. Hoy se le rinde culto, un culto local, en la ciudad de Cartagena de Indias, pero no ha alcanzado la dimensión universal que corresponde a la originalidad de su poesía. Su poesía se aparta de la línea cultural dominante del país, porque es una literatura burlona, mordaz, sarcástica y escrita bajo formas coloquiales que van rompiendo progresivamente los sistemas estróficos tradicionales. De algún modo, su obra es la negación de lo que fue la poesía oficial colombiana. Esta poesía oficial quedó marcada por el modernismo, fue decorada suntuosamente por Guillermo Valencia quien no solamente atraviesa todo el siglo, sino que corona su carrera poética llegando a la presidencia de la república. Y Guillermo Valencia no consigue sino hacer perdurables las formas del modernismo, cuando el modernismo está enteramente muerto. Desde el año 1906 lo sabía Luis Carlos López que intenta un tipo de poesía como la que, por ejemplo, en Espa-

na, Antonio Machado descubre desde *Las soledades, Galerías y otros poemas* del año 1907. Es decir, un tipo de poesía que rompe la estructura de la lírica modernista y que busca una serie de materiales de esencialidad y, al mismo tiempo, un contacto con cierto coloquialismo. A diferencia quizá, de la lección de Machado en España, Luis Carlos López es capaz de la utilización del humor en la literatura, adelantándose en mucho, a varios de los escritores hispanoamericanos actuales que descubren tardíamente el humor.

En el mismo sentido yo diría que si es fácil recordar un novelista como Eustasio Rivera o, incluso, un novelista tan epigonal como Eduardo Caballero Calderón, es bastante más difícil saber de la existencia de Jorge Félix Fuenmayor. Fuenmayor es también un escritor que por sus años podría emparentarse con Luis Carlos López. Crea una prosa literaria que ha de ser en muchos sentidos renovadora, y llega al descubrimiento de ciertas formas literarias ajenas al decurso de las letras colombianas. Jorge Félix Fuenmayor también es un costeño. En la extraña, curiosa vida de este escritor, existen varios libros que se sitúan a fines de la década de los veinte, sobre todos *Cosme*, una novela que parece evocar ciertos métodos de la literatura de Anatole France, y *La extraña aventura de catorce sabios*, cuento fantástico que pertenece a la literatura fantástico-científica, escrito también a fines de la década del veinte cuando esta literatura es ignorada absolutamente, no sólo en el medio cultural colombiano, sino también en cualquiera de los medios culturales hispanoamericanos. Este escritor atraviesa también la literatura en el absoluto desamparo y en el absoluto desconocimiento; no cuenta, no existe para nadie, hasta que un conjunto de jóvenes escritores tratan de descubrir algunos de sus valores. Cualquiera de ustedes que haya leído *Cien años de soledad*, podrá hacerse alguna idea acerca de quién era personalmente Jorge Félix Fuenmayor, si evoca al último de los Buendía, a un Buendía que ya es escritor: Aureliano Babilonia; es decir, el Buendía intelectual, el Buendía del famoso enfrentamiento con el mundo de los jóvenes literatos. Jorge Félix Fuenmayor es también un escritor cuya última obra se coloca en la creación, en la estructuración de esta nueva literatura que correspondería a la zona costeña colombiana.

En una nota del año cincuenta y cuatro, García Márquez anotaba lo siguiente:

“El próximo cincuentenario del centro artístico de Barranquilla ofrece una magnífica oportunidad para intentar un examen a fondo de la actividad cultural de la capital del Atlántico. En estos días se ha puesto de moda la tesis de que Barranquilla está llegando ahora a la cultura nacional. Podría ser acertada esa tesis, pero también podría serlo la contraria: sólo ahora está llegando a la cultura nacional

un verdadero interés por las manifestaciones culturales de Barranquilla”.

Barranquilla es la capital del Atlántico, de la zona atlántica de Colombia y, efectivamente, como en el año cincuenta y cuatro pudo decir este joven barranquillero que ya estaba establecido en Bogotá, comenzaba a descubrirse que algo de cultura existía en esta zona de Colombia. Si la personalidad de Luis Carlos López ya estaba establecida, y si habría de establecerse también la personalidad de un hombre como Jorge Félix Fuenmayor de quien se publica póstumamente su libro *La muerte en la calle*, uno de los conjuntos de cuentos más originales y bellos de la literatura de la zona, también otra figura habría de servir para el desarrollo de este proceso cultural autónomo. Esta figura, sin embargo, no es la de un colombiano ni la de un costeño, sino la de un extranjero: el catalán Ramón Vinyes, uno de los renovadores del teatro español, quien por una serie de muy curiosas y extrañas casualidades y aventuras, terminó viviendo parte, la mayor parte de su vida, en Barranquilla.

Ramón Vinyes es exactamente el sabio catalán de la novela de García Márquez. Instalado aproximadamente alrededor de 1910 en la zona costeña de Colombia, vivirá allí hasta 1930 cumpliendo una de las tareas más singulares y más extrañas. Sobre él, también recordaba en este mismo texto García Márquez:

“Hace muchos años se editó en la capital del Atlántico una revista que rápidamente adquirió prestigio continental: *Voces*, orientada por Ramón Vinyes, un sabio catalán que se volvió baranquillero de tanto conocer a Barranquilla, de tanto amarla y comprenderla, pero especialmente de tanto enseñarle su sabiduría. Allí se sabe que en esa revista se publicaron las primeras traducciones de Chesterton al castellano; tal vez lo ignoran en el resto del país. Quienes tan interesados se muestran por la actividad cultural barranquillera deben empezar sus investigaciones por el principio, y el principio, hay que repetirlo, es don Ramón Vinyes, el dramaturgo catalán muerto en Barcelona hace cuatro años y de quien alguien dijo que era el viejo que había leído todos los libros”.

Efectivamente, Ramón Vinyes era el viejo que había leído todos los libros, y su importancia y su acción magisterial en el medio costeño de Colombia, fue fundamental para que se produjera algo totalmente nuevo y original en esta zona.

Si nosotros describimos las zonas altas de Colombia, es decir, de las alturas bogotanas, como zonas de tipo tradicional con culturas marcadas por la permanencia hispánica, por el apegamiento a las formas arcaicas de esa cultura y de la literatura, en cambio la llamada zona costeña y el complejo cultural fluvio-minense aparecen como una zona abierta que por no tener tradiciones establecidas y rígidas que normasen y estableciesen las limitaciones de la tarea intelectual, por pertenecer a un esce-

nario geográfico cuyo enclave lo hace de fácil acceso al mundo exterior, se transformó justamente en el centro de la actividad renovadora, en el centro de la inserción de nuevos materiales culturales. Tal transformación derivó en las últimas décadas, de esta particular situación de enclave que le permitió absorber las corrientes renovadoras de la literatura y de la cultura universal.

Ramón Vinyes ya en el año 1920 publicaba la revista *Voces* de la que habla García Márquez, y en la cual traducía a los más importantes escritores del momento. Efectivamente, descubría a Chesterton en castellano, como descubría a André Gide o a Guillaume Apollinaire. Lo más importante de la literatura universal se publicaba en una revista de provincia en la ciudad de Barranquilla. Y también descubría la literatura de Luis Carlos López, la obra poética de un marginal, extraordinariamente curioso e importante de la vida colombiana, de León de Greiff, las primeras obras poéticas de Pablo Neruda cuando nadie sabía de la importancia de Pablo Neruda.

Este rasgo, que es el rasgo de la novedad, ha de reaparecer cuando Ramón Vinyes vuelve y se instala en Barranquilla. Se instala nuevamente en un período que corresponde al de la caída de la revolución española. Había vuelto a España en el treinta y uno, y en el año treinta y nueve, a la caída de la República Española, se reincorpora a Barranquilla donde ha de vivir durante una década, hasta el año cincuenta en que parte nuevamente. Ramón Vinyes vivía en un pequeño cuarto de una ciudad tropical, calenturienta y atroz como es Barranquilla; allí escribía y allí impartía a un cenáculo de amigos y de jóvenes sus conocimientos con una libertad, una claridad y una independencia que produjeron extraordinarios resultados. En un texto publicado con motivo de su muerte, García Márquez lo define como "el bebedor de coca-cola". El texto, que tiene ya toda la impronta de la literatura de García Márquez, expresa algunas cosas que me parece oportuno que conozcamos:

*"Tanto me habían hablado de él, que yo vine justamente convencido de que era un maestro. Así que cuando me lo presentaron se lo dije: "mucho gusto en conocerlo, maestro". Y él replicó en el acto: "mire, no me fríegue con esa vaina de maestro". Esto, como he dicho, fue el primer día. Al día siguiente llegué al café un poco antes de las doce y lo encontré solo, arrinconado, tomándose una coca-cola. Como no me sentía con derecho a sentarme, y mucho menos después del árido tropezón del día anterior, recurrí al truco de siempre: le pregunté si Alfonso no había estado por ahí. El, que también conocía el truco, dijo que no; pero me invitó a que tomara una coca-cola mientras Alfonso llegaba. No había acabado de sentarme cuando me dijo que se sentía estafado con la lectura de un nuevo humorista inglés; dijo el nombre pero no pude entenderlo. Y después cuando habló de Huxley y de Bernard Shaw yo no hice ningún co-*

*mentario porque me sentí apabullado. Acababa de acordarme de que el nombre que estaba al otro lado de la mesa figuraba en la Enciclopedia Espasa desde 1924. Me limité a observarlo, tratando tal vez inconscientemente, de descubrir la extraña particularidad humana que lo había llevado a esa jerarquía enciclopédica; pero lo único que me llamó la atención fue la manera muy personal con que recogió el pitillo en el borde del vaso cuando acabó con la coca-cola. Después se extrajo del bolsillo un pañuelo blanco, limpio y planchado, se secó los labios y me preguntó con una especie de paradójica malignidad paternal, si había leído a Pimpinela Escarlata. Yo respondía que sí. Y luego el diablo de la ignorancia me echó poker de ases: comenté que Pimpinela Escarlata era la mejor comedia de Bernard Shaw. Eso, como he dicho, fue el segundo día. Al tercero me pareció natural que me hablara de muchas cosas menos de literatura; pero observé que mi metida de pata providencial había originado en él un sentimiento de apacible protección”.*

Este personaje ha de ser realmente quien va a orientar a un conjunto de jóvenes de la zona costeña que han de edificar la cultura nueva de esta zona: la cultura que en este momento tiene rasgos fundamentales y amplísimos. Ese conjunto de jóvenes pertenece al llamado “Cenáculo de Barranquilla”. Es un cenáculo constituido por escritores de veinte años que aparecen allí, y que comienzan a desarrollar una cierta idea de lo que es la literatura. En uno de los primeros análisis del grupo, se señaló quiénes lo integraban, cuáles eran las orientaciones. Fuera del maestro Ramón Vinyes y del maestro Jorge Félix Fuenmayor, quien de cualquier manera cumplía una función marginal, este grupo llamado “Grupo de Barranquilla”, es —como decía uno de los integrantes— “un grupo de amigos que lleva muchos años de serlo”. A él han estado vinculados muchos nombres, tal vez nunca más de diez, pero siempre han estado en él cuatro: Alfonso Fuenmayor, Gabriel García Márquez, Alvaro Cepeda Samudio y Germán Vargas. Con ellos, el pintor Alejandro Obregón, el librero Jorge Rondón, el pianista Roberto Prieto, el abogado Rafael Marriaga y otros. No se trata de un movimiento, ni de lo que, ambiciosa y equivocadamente llaman otros, de su propio grupo, una generación. Tienen ideas personales y a veces suelen exponerlas a gritos. Ideas sobre literatura, cine, deportes, periodismo, arte. Para sostenerlas no consultan previamente ninguna autoridad. Este grupo ha de desarrollar una serie de ideas acerca de la literatura. Digo este grupo, porque no se trata meramente de las ideas de uno de sus integrantes, García Márquez, sino de ideas que en general son compartidas y que aparecen en textos de cualquiera de los integrantes.

Como se recordará, este grupo aparece evocado al final de *Cien años de soledad*, cuando la obra gira hacia el material biográfico. Es el famoso grupo de los cuatro amigos que descubre Aureliano Buendía y que le enseñan qué cosa sea la literatura. Está representado en *Cien años de*

soledad por estos cuatro escritores, los mismos que cita Germán Vargas en su enumeración: Alfonso Fuenmayor, el hijo de Jorge Félix Fuenmayor, que ha sido y es todavía, uno de los grandes periodistas de la región, Germán Vargas, crítico literario, Alvaro Cepeda Samudio, novelista y cuentista y Gabriel García Márquez. Nacidos en la década del veinte, tienen aproximadamente la misma edad, cumplen una educación singular y establecen un enfrentamiento parecido con la literatura. Una generación juvenil como ésta, lo primero que hace es enfrentarse con la literatura de su país.

Lo primero que hace todo escritor, es determinar su ubicación con respecto a las líneas rectoras de la literatura de su país. Lo característico de los diversos textos que elaboran en sus años juveniles es la negativa rotunda a los valores vigentes en el país. Esos valores vigentes son de muy diverso tipo: tienen que ver con una serie de movimientos literarios que se habían impuesto en la década del treinta y del cuarenta, y que, incluso, habían intentado lo que se podría llamar una transformación de las letras colombianas. Así, por ejemplo, en poesía mencionemos al llamado movimiento "Piedra y Cielo", del cual fue y sigue siendo Jorge Rojas, uno de sus más destacados intérpretes. El movimiento "Piedra y Cielo" que se proclama con un título juanramoniano, intentó un tipo de poesía transparente, levemente aristocratizante, de un gusto hispánico muy marcado y que simplemente se limitaba a adelgazar, como en cierto modo también hizo el movimiento español de Espadaña, la gran herencia modernista. En un pequeño texto que publica en el año cincuenta, García Márquez se refiere al poema con que Jorge Rojas corona a una reina de belleza y dice esto:

*"Leo el poema con que Jorge Rojas coronó a doña Beatriz Ortiz, la octava reina de Colombia. Creo que con esta última se acabó en nuestro país la significación de esos torneos de inviolable trascendencia. Y creo, también, que con el poema de coronación se acabó Jorge Rojas y se acabó, quién sabe hasta cuándo, nuestra poesía. Se acabó todo".*

Efectivamente, la negativa que representaba esta generación colombiana a la poesía hispanoamericana, es una negativa que llega sobre todo a plantearse el problema de la existencia de un lenguaje poético. Todo el movimiento "Piedra y Cielo", y en general lo que luego sería la poesía de los llamados "Cuadernícolos" en Colombia, es una poesía que no hace sino elaborar las formas más arcaicas de la literatura postmodernista, y que en general, se caracteriza por un desprendimiento o alejamiento de la problemática del momento, de la realidad, y de cualquier contacto con el mundo circundante. En un primer momento este grupo ha de considerar como uno de los poetas interesantes y representativos a Carlos

Saavedra, que, por otra parte, no lo es ni lo fue, pero que, en todo caso, intentaba un tipo de poesía que se beneficiaba con cierta herencia nerudiana y que trataba de lograr un régimen de comunicación y de dicción mucho más amplio; es decir, el registro poético se hacía más considerable.

En ese texto sobre Jorge Rojas, García Márquez llega a afirmar que el único que salva todavía la existencia de la poesía colombiana es el maestro León de Greiff:

*"Aunque todos mis lectores estén en desacuerdo con lo escrito, sigo creyendo que lo único que nos va salvando es el maestro León de Greiff".*

Quiero señalar que dentro de este grupo, y como una figura colateral, ha de aparecer un poeta que es, creo, el mayor y el más importante poeta moderno que ha dado Colombia: Alvaro Mutis. Alvaro Mutis estará vinculado directamente a pesar de no haber surgido en el grupo barranquillero, a los integrantes del mismo y, en especial, a dos de sus narradores más importantes: Alvaro Cepeda y Gabriel García Márquez.

Pero si esto ocurre con la poesía, el problema se hace más complicado, más difícil con la novela: es decir, ¿qué existe en la novela de Colombia en este momento? Colombia sigue viviendo de la existencia de *La Vorágine* de Eustasio Rivera, y rindiendo culto a esta sin duda extraordinaria creación que fue capaz, en un determinado momento, de recomponer una concepción de la nación con un lenguaje especialmente original en la narrativa. Ella constituye uno de los primeros grandes ejemplos de la fecundación que la poesía ejerce sobre la narrativa. Aprovechando las respuestas a una encuesta de un joven narrador Manuel Mejía Vallejo que pertenece a la región de Medellín y que es un continuador y renovador de la línea tradicional, observa García Márquez:

*"Cuando se le pregunta a Mejía Vallejo cuáles son los valores de la novela en Colombia responde: 'fuera de los ya clásicos, tenemos entre los muertos a Carrasquilla, a Pancho Rendón y a Restrepo Jaramillo; de los vivos, Zalamea y Osorio Lizarazo'". Comenta García Márquez: "Debemos entender por los clásicos supongo yo, a Rivera con esa cosa que se llama La Vorágine y a Jorge Isaacs con la María; sin embargo mi gusto, probablemente equivocado, se quedaría con La marquesa de Yolombó antes que con cualquiera de los dos citados y, desde luego, mucho antes que con Rendón y Restrepo Jaramillo".*

Quiero señalar, de paso, que efectivamente, esta es la primera ocasión en que se revaloriza *La marquesa de Yolombó*, sin duda la novela más original de Carrasquilla, por lo menos la novela en que ha creado los personajes populares más originales de la literatura colombiana. Probablemente esta obra deba considerarse fundamental en la narrativa. Aunque es una

novela desarticulada, hecha por fragmentos, está escrita con una vivacidad de estilo y con una crepitación de la lengua que realmente permite filiar en ella muchos de los elementos que luego se van a encontrar en *Cien años de soledad*.

Pero más importante que estas observaciones sobre la literatura nacional, donde, efectivamente, no se hace sino reconocer la existencia de novelas que se van alternando a lo largo de enormes períodos desérticos (desde *María* hasta *La marquesa de Yolombó* pasan varias décadas, de *La marquesa de Yolombó* hasta *La Vorágine* también, y de *La Vorágine* en adelante prácticamente no hay nada), más importante, digo, que esta corrección sobre el material literario nacional, es lo que opina sobre la literatura nacional:

*"Todavía no se ha escrito en Colombia la novela que esté indudable y afortunadamente influida por Joyce, por Faulkner o por Virginia Woolf. Y he dicho afortunadamente, porque no creo que podríamos los colombianos ser, por el momento, una excepción al fuego de las influencias. En su prólogo al Orlando, Virginia confiesa sus influencias; Faulkner mismo no podría negar la que ha ejercido sobre él, el mismo Joyce. Algo hay, sobre todo en el manejo del tiempo, entre Huxley y otra vez de Virginia Woolf. Franz Kafka y Proust andan sueltos por la literatura del mundo moderno. Si los colombianos hemos de decidirnos acertadamente, tendríamos que caer irremediablemente en esta corriente. Lo lamentable es que ello no haya acontecido aún, ni se vean los más ligeros síntomas de que pueda acontecer alguna vez".*

Quiero destacar mucho esta apertura hacia la novela vanguardista europea que se produce en el grupo de Barranquilla, porque esta apertura significa cuando se produce, o sea en los años cuarenta y cincuenta, exactamente la opción contraria a la que es reclamada por los titulares de una presunta literatura nacional y popular.

En los años cuarenta, la literatura nacional y popular para el caso de Colombia, y en general para el caso de Hispanoamérica, está marcada por la demanda de un costumbrismo que ha avanzado hasta el tema social y que, por lo tanto, utiliza las formas del realismo, de un realismo decimonónico. Casi indemnes, atraviesan la fecundación modernista y plantean una problemática de tipo social. Sin embargo, en la misma época un grupo de escritores (y me importan sobre todo por tratarse de escritores que han de desarrollar, me parece, más profunda y más coherentemente la idea de la literatura nacional) optan, en cambio, por una literatura extranjera, una literatura de élite, una literatura de vanguardia.

Efectivamente, si la zona cultural costeña es por definición la zona abierta a las influencias, esto se va a ver con toda claridad en el proceso que siga la literatura de la zona bogotana enfrentada con la de la zona

costeña. Los escritores bogotanos se han de mantener, sobre todo, dentro de las líneas de influencia que derivan del modelo francés.

Recogen la literatura de las figuras cruciales de la década de los años diez y veinte; es decir de Valéry, de Giraudoux e incluso de Proust, y mantienen esa vinculación aun frente a la primera gran innovación de la literatura francesa, la producida por el llamado movimiento existencialista y por su pontífice Jean Paul Sartre.

Este movimiento lo cumple la literatura bogotana con alguna excepción gloriosa como la de Eduardo Zalamea Borda. En cambio la zona costeña ha de quedar en un estado muy curioso de liberación. Y ese estado de liberación le permite sentirse especialmente atraída por los productos de las literaturas anglosajonas: Joyce y Virginia Woolf y con ellos Huxley y todo el círculo de la vanguardia, y sobre todo por la entrada de la literatura norteamericana. No la literatura norteamericana que desarrollaron los llamados "realistas" sino la llamada literatura de la vanguardia de la generación perdida: Hemingway, Faulkner, Miller, Getrude Stein y otros. Esta literatura se va a definir en algunos grandes nombres, pero sobre todo en un movimiento.

El movimiento literario que más influencia ha de tener sobre el grupo barranquillero que en cierto modo no hace sino adelantarse a una tendencia que seguirá toda Hispanoamérica, es el de la literatura sureña que se ha de construir en torno a la lección faulkneriana. El introductor de esta literatura será uno de los integrantes del grupo, Alvaro Cepeda Samudio, muy buen conocedor del inglés como lo era también Ramón Vinyes, y que además, vivió dos años en Estados Unidos durante los cuales hizo estudios de periodismo estableciendo, por lo tanto, un puente directo con sus compañeros de generación.

Por otra parte, aparece un conjunto de libros que incorporan violentamente a la lengua la literatura norteamericana. Efectivamente, esta literatura solamente llega a nuestra lengua a partir de los años cuarenta en que comienza a ser traducida en Buenos Aires, simultáneamente con la aparición de las editoriales en dicha ciudad.

En el año cincuenta, como ustedes saben, el premio Nobel se declaró desierto, y al año siguiente se otorgaron conjuntamente los dos premios. Para ese año cincuenta, la propuesta que hizo Hispanoamérica como valor representativo de su cultura fue la obra de Rómulo Gallegos. Con este motivo, una nota de García Márquez dice:

*"Si los antecedentes del premio Nobel establecen una tabla de valores dentro de la cual es posible otorgar la máxima distinción a Rómulo Gallegos tan*

*justamente como podría otorgársele a nuestro Germán Arciniegas o a Luis Alberto Sánchez, a pesar de que todavía andan por el mundo Aldous Huxley y Alfonso Reyes y sobre todo, a pesar de que en los Estados Unidos hay un tal señor llamado William Faulkner que es algo así como lo más extraordinario que tiene la novela del mundo moderno, ni más ni menos, creo, sin embargo, que sería inútil insistir en el caso de Faulkner. El autor de El sonido y la Furia no será nunca premio Nobel, por la misma razón por la cual no lo fue Joyce, por la misma razón que posiblemente no lo habría sido Proust, por la misma razón que no lo fue ese genio inglés que se llamó Virginia Woolf”.*

Curiosamente, el año siguiente se atribuyeron los dos premios Nobel, y uno de ellos recayó sobre William Faulkner. Tardíamente, la organización sueca había descubierto que efectivamente era uno de los genios del siglo XX. Descubrir antes del otorgamiento del premio Nobel que Faulkner sí era un genio, es la tarea que cumple ese conjunto de escritores. Y la afinidad entre la literatura de Faulkner y la que ha de desarrollar el equipo, es una afinidad que tiene que ver, sobre todo, no solamente con el descubrimiento de una forma literaria, de una temática, sino más que nada con una oscura relación genética entre el mundo que representa la literatura faulkneriana, y el mundo en el cual se encuentra inmerso el complejo cultural de la costa del Océano. Si bien la influencia de Faulkner se ha extendido por América mucho más que la de cualquier otro escritor norteamericano, y ha fecundado a escritores tan dispares como Juan Rulfo o Juan Carlos Onetti —ambos derivan en cierto modo de la lección faulkneriana— la verdad de esta relación secreta debe buscarse sobre todo en las similitudes (así lo entendieron estos escritores, en particular García Márquez) entre el universo sureño, entre los conflictos del mundo y de la realidad social de las zonas que retrata Faulkner, y las que corresponden a buena parte de la civilización rural de Hispanoamérica.

La obra hispanoamericana del vanguardismo es la que logra en Barranquilla fecundar el conjunto de escritores. Pero, sin embargo, esto no hubiera producido una posibilidad de literatura si no hubiese existido conjuntamente una respuesta coherente a la influencia extranjera. Me parece en primer término original, en estos escritores, haber optado claramente contra la tradición nacional establecida, en favor de una tradición literaria extranjera. Esta es una postura absolutamente insólita, absolutamente contraria en apariencia, a los principios de la literatura nacional. Y sin embargo, es la única que ha asegurado la sobrevivencia y la consolidación de una literatura. Efectivamente, lo que leen estos jóvenes es un tipo de literatura que no está en los libros que se publican en el país. Pero al mismo tiempo, hay otra relación que tiene que ver con la temática y con las formas de vida y de la cultura de la región. La generación hispanoamericana del cuarenta opone a buena parte de los materia-

les que recibe de Europa, un intento de enraizamiento temático. En uno de los textos iniciales en los cuales Juan Carlos Onetti discute el problema de la literatura del año treinta y nueve, dice que de Europa debemos utilizar todo lo que sea una elaboración técnica y una capacidad de trabajo que ignoramos pero, "todo lo que tengamos que decir tiene que ver con nosotros, tiene que ver con nuestra realidad". Y efectivamente, la literatura que a partir de *El pozo* de ese mismo año treinta y nueve, él ha de construir, es una literatura de explosión del nuevo hombre y de la nueva realidad de las ciudades multitudinarias que se generan en el sur del continente bajo el impacto de la urbanización violenta.

La literatura que ha de construirse en este instante, en la zona barranquillera, tiene una extraña dualidad: precisamente, puede dividirse entre los cuentos que escribe Alvaro Cepeda Samudio, y los intentos que en cambio realiza García Márquez.

Alvaro Cepeda Samudio propone un cierto tipo de neutralidad temática. Los cuentos que luego ha de recoger en su volumen *Todos estábamos a la espera*, son cuentos que evocan la literatura sureña norteamericana, pero, sobre todo, a un escritor que tuvo especial predicamento en un tiempo: William Saroyan, y en general, a toda la cuentística de la vida humilde, que caracterizó el intento de renovación literaria del proletarismo norteamericano de las décadas de los treinta y cuarenta. Estos cuentos de Alvaro Cepeda Samudio están situados en una especie de territorio impreciso, en un mundo inseguro. De pronto pueden aludir a la realidad inmediata de su mundo, de pronto pueden ser figuraciones casi abstractas de la vida norteamericana. Y en el famoso texto con el cual los presentó, García Márquez no hizo sino subrayar esta condición esquiva de ubicación. En cambio, la línea que traza muy posteriormente, pero desde el comienzo García Márquez, es una línea que se caracteriza por una muy clara y muy terminante ubicación dentro de una realidad, y por una intención de obtener de ella ciertos elementos esenciales y constitutivos.

Si hay algún rasgo que, a través de los pocos materiales que van configurando una tendencia literaria en el complejo costeño, habría que anotar (pensando en la literatura de un Luis Carlos López o en la de un Jorge Félix Fuenmayor) sería la aparición, con valor literario propio, del humorismo. Efectivamente, la literatura colombiana es una literatura de extraordinaria seriedad, cuando no de rara majestuosidad. Piénsese en la obra dramática de Asunción Silva (y ese es el autor de un libro como *Gotas amargas*), o en la literatura suntuosa, pero siempre tensamente puesta sobre el dramatismo, que ha de caracterizar a Eustasio Rivera.

En oposición a esta línea, que por otra parte es una línea bastante dominante en las letras hispanoamericanas, los escritores de la costa intentan manejar formas más sueltas que evocan soluciones lúdicas en el fenómeno literario. Yo citaba un cuento de ficción pseudo-científica en el caso de Félix Fuenmayor, pero más claramente esta actitud se registra en *La muerte en la calle*, la serie de cuentos sobre personajes populares; personajes de una realidad levemente anacrónica y absurda que ha de constituir fundamentalmente, en el caso de los costeños, un mundo de individualidades disparatadas: lo bizarro, lo extraordinario, lo insólito, ingresan a la literatura con cierto derecho propio.

Es muy curioso señalar que este grupo es el que descubre, antes que otros de Hispanoamérica, a un escritor tan fuera de los lineamientos habituales como es Julio Garmendia. O Felisberto Hernández. Ellos son de los primeros que publican los cuentos semifantásticos y semihumorísticos de Felisberto Hernández en una pequeña revista del año cincuenta titulada *Crónica*, amparada bajo el aspecto de revista deportiva, pero que en cambio, oculta realmente una publicación estricta y casi exclusivamente literaria.

A esta visión lúdica del mundo y a esta inserción de elementos tan libres en la literatura, se agrega otro aspecto que me parece muy singular y muy propio de ellos, a saber: la temperatura emocionalista y el tema afectivo que comienzan a manejar. Esto se puede observar en algunos cuentos del período inicial de García Márquez, pero sobre todo, en la literatura de Cepeda Samudio. Cepeda Samudio, tomando un tema local tan famoso como la huelga bananera del año 1928, escribe *La casa grande*. *La casa grande* es, por un lado, una novela de tema dramático acerca de la relación entre varios personajes de una familia, pero, colateralmente, la historia de una serie de soldados que dialogan aterrados ante el hecho de haber sido atraídos para reprimir la huelga de la bananera.

*La casa grande* es el primer intento de novelar este hecho que ha de tener mucha significación en *Cien años de soledad* y del cual hablaremos más adelante. Pero a mí me parece importante en este caso, para comprobar cómo esta elección es un modo muy austero y muy estricto de manifestar la existencia de la emoción y del juego de las relaciones afectivas en un plano donde no habían sido trabajadas todavía por la literatura del país.

Creo que dentro de esta tendencia se inscribe un tema, que me parece central y que desarrollaremos cuando nos refiramos a la literatura de García Márquez. Es lo que yo llamaría el principio de la existencia, tomando esta formulación de una definición que Hermann Broch ha dado

acerca de lo que él entiende como la línea central de las preocupaciones literarias modernas.

Si recorremos la literatura colombiana, encontraremos que ella ha desarrollado una escritura especialmente rica en diversas orientaciones. Señalamos la de Carrasquilla, correspondiente a la gran lengua de la tradición hispánica. Carrasquilla, en cierto modo, cumple una función similar a la que Montalvo en el Ecuador, o a la que, de algún modo, cumplió Ricardo Palma en el Perú. Toda esta zona está marcada por la presencia de elementos tradicionales y son estos escritores los que han elaborado la veta tradicional de una lengua rica y suntuosa en el estilo de los grandes narradores del diecinueve, fundamentalmente de los románticos y, más que de los románticos, de la obra de Benito Pérez Galdós.

La otra línea en el manejo de la lengua, está representada por la literatura de Eustasio Rivera, en cuanto que él es heredero de las formas del modernismo que utiliza ampliamente para el relato en prosa. Cualquiera de estas líneas se singulariza por un uso suntuoso de la lengua, y por una concepción de la estructura lingüística extraordinariamente culta y elevada.

El problema que se le plantea al equipo de jóvenes barranquilleros, es el de buscar una lengua capaz de traducir la novedad literaria extranjera y, al mismo tiempo, de expresar la relación directa y coloquial en la cual quieren ubicar la invención narrativa. En consecuencia, inician una tarea de depuración que significa, por un lado, la búsqueda de ciertas formas poéticas derivadas de la poesía post-surrealista que se utilizan en la narrativa y que son ya visibles en *La hojarasca* y, por otro lado, la utilización de una lengua enunciativa absolutamente seca y simplemente informativa que es la que aparece en el segundo período de la literatura de García Márquez. En todo caso, tanto él como los demás escritores del movimiento, intentan un despojamiento de la lengua literaria colombiana y una renovación de su forma. Es en este esquema de punto de referencia, donde se sitúan las primeras organizaciones del proyecto literario que han de realizar.

Este proyecto literario se estructura muy claramente en tres grandes momentos. El primero corresponde a su formulación y explicitación: primera concepción de la literatura como una estructura subjetiva y lírica que se desarrolla en torno a un tema metafísico. El segundo, violentamente contrario, ha de buscar una cierta objetivación a través de un intento de captación de la literatura realista y social que se había desarrollado en Hispanoamérica. El primero está construido con un conjunto de

cuentos, la mayor parte de ellos no recogidos en libro, abandonados en revistas y periódicos de la época y, sobre todo, alrededor de una novela, *La hojarasca*. El segundo período se establece en torno a una tarea periodística de muy curiosa organización. A ella pertenece el *Relato del naufrago*, pero también otros del mismo tema, del mismo tipo, sobre la vida de los personajes populares.

Al hablar del *Relato del naufrago* habría que hacerlo también del *Relato del ciclista*, que significa uno de los avances más interesantes en el descubrimiento de nuevas formas literarias a través del periodismo, desarrolladas en este período por García Márquez, y que se completan en una obra realmente realizada, *El coronel no tiene quien le escriba*, y en una obra frustrada, *La mala hora*. Este juego de tesis y antítesis ha de llevar, por un camino muy curioso, a reestructurar una solución que, hasta el momento actual, está representada por varios cuentos y, sobre todo, por *Cien años de soledad*.

## II

La primera proposición o tesis sobre la cual se van a ir construyendo los diversos tramos de esta literatura es la proposición de una literatura nacional. Corresponde a lo que es, también, el período fundacional en la literatura de Gabriel García Márquez.

Este primer momento implica una concepción subjetiva, lírica y metafísica de la literatura y abarca la obra que el autor escribe en un período que va desde 1947 hasta 1954. Es el período de iniciación de su obra literaria. Hay aquí, aparte de las primeras creaciones, una opción inicial, fundamental para un escritor: es la opción de ser escritor. García Márquez ha contado de un modo levemente humorístico como en tantos de sus relatos que siempre tienden a transformarse en anécdotas pintorescas, su iniciación como escritor. Y lo ha hecho presentándose como un escritor enteramente ocasional, como un hombre que en el año 1947 ante un texto del crítico mayor de la época, Eduardo Zalamea Borda, en el cual éste señalaba la ausencia de jóvenes narradores en la vida colombiana, decide él transformarse en escritor, decide él escribir. Y escribe así un primer cuento titulado *La tercera resignación* que se publica en el suplemento *Fin de semana* que dirigía Zalamea Borda en el diario *El Espectador* de Bogotá. Este es su primer opus narrativo. La historia real no es exactamente como la ha contado García Márquez.

La historia real es levemente más general, corresponde a uno de los problemas que claramente se plantearon en la década del cuarenta, a saber, la falta de narradores dentro del país y a una exhortación que dirigió Zalamea Borda a todos los escritores, en el sentido de que estaba dispuesto a publicar cualquier cosa que hiciera un joven escritor, con tal de que reuniera las condiciones de decoro indispensables para que pudiera aparecer en una hoja periodística, y con el objeto de fomentar, de contribuir al desarrollo de la literatura colombiana. A esta exhortación responden el relato de García Márquez y también los relatos de otros escritores que Zalamea Borda publicó en su suplemento. En general, todos ellos muy pobres en cuanto a la elaboración literaria, y muy escasos de interés narrativo. Si ahora recordamos este primer producto narrativo, es solamente por el autor que se perfila en él, por los rasgos que luego fructificarán y se desarrollarán, no por la obra en sí que inicialmente nos ofrece.

Pero si en el 47 comienza este proceso de cuentista que se ha de prolongar durante varios años, exactamente hasta el año 54 con un conjunto de diversos cuentos, su intento mayor, su intento narrativo más importante, se situará posteriormente al 48.

El 9 de abril de 1948 se produce en Colombia un hecho fundamental en la vida política y social del país, que se conoce en la historia con el nombre de *el bogotazo*. El 9 de abril, el jefe del partido de oposición, uno de los jefes populistas más destacados de América Latina dentro de una línea de pensamiento y de orientación que podría emparentarse con el pensamiento de Vargas en el Brasil, o de Perón en la Argentina, Jorge Eliecer Gaitán, es asesinado. Asesinado probablemente porque ya era una de las figuras capitales que desafiaban el poderío de los viejos partidos, y que claramente anunciaba una renovación política y social en el país. El asesinato de Gaitán coincide, exactamente, con la celebración en Bogotá de la IX Conferencia Panamericana de Ministros de Relaciones Exteriores. Como consecuencia de este asesinato, el pueblo de Bogotá, las turbas y las masas populares que forman el inmenso cinturón de miseria de la ciudad se descargan enfurecidas sobre ella y le ponen fuego. Durante tres días Bogotá es saqueada y destruida por un conjunto espontáneo y popular. Es un alzamiento totalmente irreprimible que, apenas tres días después, comienza a ceder ante el acuerdo famoso de los dos grandes partidos: el conservador y el liberal. Producto de este acuerdo es el pacto nacional de los partidos contra la posibilidad de una renovación, o de una revolución dentro de Colombia.

En esta fecha, 9 de abril de 1948, concluye el período, diríamos

bogotano, de la vida de García Márquez, porque como consecuencia de lo ocurrido se cierra la Universidad, arde todo el centro de la capital y García Márquez se traslada a una ciudad de provincia, Cartagena. Será en Cartagena, y un año y medio después en Barranquilla, donde desarrolle su literatura, donde no solamente siga escribiendo los cuentos que remitirá periódicamente a *El Espectador*, sino también donde comience su primer proyecto fundamental; el de la novela titulada *La casa*. Esta novela que comienza a escribir en el año 48, ha de generar una fragmentación. La novela ha de ser abandonada y de esta fragmentación surgirá *La hojarasca*. *La hojarasca* no es una obra totalmente independiente, sino que es un fragmento que se desglosa de un proyecto mucho más vasto que comienza en la ciudad de Cartagena y del cual llegaron a publicarse fragmentos sueltos en diversas secciones literarias de periódicos. Por lo tanto, en cuanto a la obra del período, ella está representada fundamentalmente por el conjunto de cuentos citados que abarcan del 47 al 54, la novela *La hojarasca* y una muy rica y variada actividad periodística.

Esta es la primera opción importante del hombre García Márquez que era estudiante de abogacía, como lo son inicialmente casi todos los escritores en Hispanoamérica. En este momento decide abandonar la abogacía y dedicarse a aquella actividad que entiende más cercana a la literatura: el periodismo. Esta es una especie de segunda profesión de los escritores desde comienzos del siglo XX ejercida en diversos momentos y de diversas maneras durante su carrera. El periodismo que ha de hacer García Márquez es simultáneamente un periodismo estrictamente de redacción —lo que nosotros llamamos el notero o el reportero— y al mismo tiempo un periodismo de comentario. O sea, el periodista que hace la nota en la cual trata de reflejar el tema pintoresco, el tema curioso del día.

Durante mucho tiempo él mantuvo, primero en Cartagena de Indias, en el *Diario de Cartagena de Indias*, y luego en *El Heraldo* de Barranquilla, una sección permanente de tipo personal firmada con seudónimo en la cual consignaba día a día un suceso pintoresco, un suceso curioso elaborado prácticamente como un cuento. Es decir, trabajado como si se tratara de una pequeña narración con desarrollo completo. Se aplicaba en cierto modo a una obligación, a un entrenamiento, como fue muy característico de algunos escritores que trabajaron en el periodismo.

Es famoso en la historia de la literatura hispanoamericana, el proceso por el cual un escritor como Horacio Quiroga llega a la forma *cuento* característica de su narrativa en el período de sus cuentos misioneros. No llega por una elección, por una resolución personal, sino por el impacto de una presión que le establece la demanda periodística: la revista *Caras*

y *Caretas*, donde él publica, exige que el cuento quepa en una sola hoja en la que, además, debe ir siempre una ilustración. Por lo tanto fija una medida de cuento. El caso de Quiroga reitera un poco el famoso problema que en la *Filosofía de la composición*, plantea Edgar Allan Poe, acerca de que lo primero, la primera opción del escritor es una opción de medida, de dimensión del relato y de graduación de efectos. En el mismo sentido, por efecto de la demanda periodística, Horacio Quiroga ha de amoldarse al cuento breve, al cuento muy estricto y muy riguroso. Y es esta medida la que determina las demás condiciones del cuento de horror en la literatura de Quiroga. En cierto modo, digamos similar, Gabriel García Márquez ha de realizar un entrenamiento que yo entiendo doblemente interesante para su tarea literaria. Por un lado un entrenamiento que tiene que ver con las dimensiones del relato, con las dimensiones del texto, o sea, un texto que no tiene nunca más de dos a tres páginas de escritura a máquina y que corresponde a una cierta estampa organizada como cuento. Por otro, el periodismo ha sido desde fin de siglo pasado hasta hoy, la zona de contacto en la cual el escritor ha alcanzado la mayor percepción de lo que es el mercado literario, el régimen de demanda, y el régimen de sollicitación por parte de un público potencial. Ese famoso problema de cómo un escritor establece la medida de la demanda, qué es lo que el público requiere y cómo se vincula con dicho público, y que es tan difícil y está tan mediatizado en la experiencia de la mayoría de los escritores, en el caso de García Márquez como consecuencia de la actividad periodística, tuvo una posibilidad de solución y de dominio. A ella se debe una buena cantidad de cuentos que luego no recogió, pero, además, un cierto entrenamiento para modelos de narraciones breves que son las que disimuladamente existen detrás de una novela como *La hojarasca*, composición, en definitiva, de series acumuladas de pequeños relatos.

Si hay una opción profesional por parte de García Márquez, ella significa esto: la renuncia a toda otra actividad que no sea la literatura. Esta renuncia es especialmente importante cuando un escritor, como todos los escritores hispanoamericanos, procede de la media burguesía, y se ofrecen ante él una serie de posibilidades en el campo social, económico y hasta político. Es decir, que un escritor resuelva no aceptar ninguna de estas posibilidades que le ofrece el medio y la clase social a la cual pertenece, y en cambio opte por la literatura, significa en cierto modo, y sobre todo dentro de una cultura como la colombiana, una cierta medida de subversión, una cierta medida de demanda de libertad personal y de apuesta a muy largo plazo.

Si este primer período es el que corresponde a la proposición de un

proyecto literario, es también el período de una formación en el cual un escritor debe realizar, simultáneamente, una primera obra y desarrollar las condiciones de su narrativa. Ya destacamos algunos elementos fundamentales de esta primera coyuntura, y señalamos muy especialmente lo que tenía que ver con la oposición a las líneas tendenciales del proyecto literario de esta época en Hispanoamérica, a saber: primero que nada la opción por las formas extranjeras, la adopción de modelos literarios correspondientes a la llamada narrativa de la vanguardia, o sea, la obra literaria que aparece entre ambas guerras y que tiene un conjunto de nombres especialmente prestigiosos entre los cuales siempre hay que citar a Proust, a Joyce, a Kafka, y los nombres menos difundidos como los de Virginia Woolf o André Gide, conjuntamente con los que integran la llamada *generación perdida* norteamericana, cuyas figuras más destacadas eran, en ese momento, Hemingway, Faulkner y Henry Miller.

Este conjunto fundamental, al cual se le pueden agregar otros nombres que lo completen, propone una estética y esta estética y sus técnicas, serán adoptadas por el escritor. Claramente el escritor asume una línea de creatividad que incorpora a América Latina un sistema literario que no había sido desarrollado hasta ese momento y que correspondió, fundamentalmente, al gran período de entre ambas guerras.

Dijimos que la otra opción inmediata y contraria es la de la temática nacional. El escritor ha de preocuparse fundamentalmente de ir desbrozando una historia nacional, más estrictamente regional y contemporánea. Una historia que corresponda al mundo en el cual él se ha formado, y a la problemática de los seres que integran la cultura dentro de la cual se encuentra y que es la cultura de la zona costera colombiana.

La adopción de esta estética contempla no sólo el aspecto formal, sino también el conjunto de temas y asuntos que aparecen en la primera literatura de García Márquez. Quiero decir con esto que es falsa la apreciación según la cual es posible extrapolar un sistema técnico, extrapolar un régimen de escritura a un material enteramente distinto, sin formular simultáneamente, si no asuntos concretos, al menos concepciones del mundo, cosmovisiones. Efectivamente, los cuentos iniciales de García Márquez están muy marcados por una cosmovisión que es también la de la vanguardia europea. El primer cuento que escribe, *La tercera resignación*, es un extraño relato en el cual se nos cuenta el proceso de la sucesiva muerte de un hombre. Es un hombre que está muerto y que ha de pasar a una nueva muerte. Viviendo muerto desde un período infantil, ingresa a una muerte más definitiva, más concreta, y por último llega a una tercera muerte: se entrega a ella, su resignación. Si el tema puede evocar de pronto algún relato de Poe, en los hechos, lo que evoca sobre

todo, es la concepción angustiosa, cerrada, que caracteriza a buena parte de la literatura vanguardista, y, en especial, una experiencia central de esta literatura que engloba las diversas manifestaciones formales, a saber: el subjetivismo que distinguió a la narrativa europea en el siglo XX.

Si se evoca el proceso de la novela desde su arranque y esplendor en la época burguesa de comienzo del XIX en adelante, se puede observar que esta novela, que empieza por establecer la posibilidad de lo que llamaríamos la objetividad del "epos", a saber, la afirmación de la realidad de la materia que maneja, ha de ir progresivamente abandonando esta posibilidad, y esbozando toda la realidad bajo las formas de la apreciación subjetiva. En una novela como *El padre Goriot* de Balzac, el autor puede afirmar con la mayor tranquilidad y el mayor desenfado al comenzar la obra, que todo es verdad. Porque efectivamente, está afirmando la absoluta realidad y objetividad de su material para lo cual apela a ciertas formas narrativas que no hacen sino tipificar la situación en cuanto el escritor afirma que han existido estos personajes, que estos sucesos se han cumplido y se han cumplido en una realidad perfectamente mensurable. Esa realidad se llama París, dentro de París se llama la ribera izquierda, y allí la calle de Santa Genoveva; en ésta una pensión determinada y dentro de la pensión los diversos personajes que moviliza la obra. Es decir, la ficción narrativa está inserta dentro de la realidad contemporánea de la vida francesa de la época, de la problemática social, política y económica de su tiempo. Y todo ello es afirmado como una competencia con el registro civil. Estos personajes son, pues, otras formas de la realidad.

Esta manera afirmativa, característica de la novela burguesa en su primer esplendor, ha de ir derivando a lo largo de las experiencias narrativas del diecinueve. Los grandes momentos estarían constituidos por la novela realista: Flaubert, *Madame Bovary*, y la novela realista psicológica: Dostoievsky, *Los endemoniados*, para entrar luego en un proceso de abandono de la objetividad a través del régimen subjetivo, a partir de la novela clave que divide de algún modo los dos grandes siglos, o sea la obra de Marcel Proust, *A la búsqueda del tiempo perdido*.

En adelante, toda la novela no hará sino entrar y encerrarse progresivamente en una visión subjetiva que bien puede estar mediatizada como por ejemplo en las novelas de Thomas Mann donde el suceder, la peripecia, es mediatizada por un relator que por lo tanto injerta la posibilidad del error interpretativo, o por lo menos, de desfiguración de la información real, o bien puede estar directamente absorbida por una subjetividad. Este es el gran modelo del monólogo de la sucesión del estado de

conciencia que tiene su expresión más conocida y mejor señalada en el monólogo final de Molly Bloom del *Ulises* de Joyce. Pero es también la aparición del régimen del monólogo como uno de los regímenes en los cuales solamente se puede ver la realidad a través de su sucesión dentro de una conciencia.

La interpretación de este proceso es muy variada; para algunos fue, como en el caso de Lukács, un ejemplo de pérdida de la capacidad de comprensión y de conocimiento de la realidad que acarrea la ética. Pero sin embargo es evidente que el nuevo sistema del monólogo e, incluso, del monólogo más inconexo, significa el establecimiento de una nueva realidad que es la única realidad segura: a saber, aquella donde se produce el conocimiento del mundo: la conciencia humana.

En el caso de Joyce más estructuralmente, y en el de los dos grandes escritores que utilizan el monólogo, Virginia Woolf en Inglaterra y William Faulkner en Estados Unidos, presenciamos un mismo proceso de afirmación nueva de la realidad, de contacto mucho más vivo con la experiencia real por cuanto es una experiencia que se sitúa en un lugar privilegiado: el contacto inmediato del personaje con el mundo que está viviendo. Y la estructura de la realidad solamente se alcanza a través de la composición de un conjunto de fragmentos cuya organización puede permitir, o debería hacerlo, una iluminación global del universo. En *Las olas*, o en *Al faro*, Virginia Woolf intenta diversas soluciones para el problema de conocer la realidad de una serie de personajes a través del fluir de la conciencia y de la refracción, en esas conciencias y de diversa manera, del proceso que sigue una realidad objetiva y externa: se aspira en definitiva a que solamente por operación del lector, operación de composición y de enfrentamiento de los fragmentos narrativos variados, sea posible reconstruir, o aspirar a la posibilidad de reconstruir, el fluir del procesamiento de los datos reales. Este proceso se realiza más organizada-mente en *Mientras yo agonizo* de Faulkner. Porque en *Mientras yo agonizo*, el gran tema, el tema de la muerte, permite un decurso temporal bastante notorio y bastante lineal que se va generando por tramos de personajes, de tal modo que la acción externa se puede reconstruir por la acumulación de los momentos interiores. Simultáneamente, son los momentos interiores los que revelan la inmediatez de la vida de los personajes.

Si nos referimos a estos grandes modelos del siglo XX, es porque ellos son visiblemente los que presiden la construcción de *La hojarasca*. *La hojarasca* deriva directamente de ellos y en particular de *Mientras yo agonizo*, al punto que puede pensarse que estamos en presencia de una adaptación de una novela extranjera al mundo hispanoamericano. Del mismo modo que alguna vez se dijo que Roberto Arlt, cuando escribe

*Los Lanzallamas* y *Los siete locos* no hace sino traducir a Dostoievski a un mundo rioplatense, del mismo modo se puede decir que *La hojarasca* es la traducción de la cosmovisión de Faulkner a una realidad hispanoamericana, a una realidad, además, extraordinariamente local e inmediata. Efectivamente, tiene de *Mientras yo agonizo* la temática de la muerte como elemento central y también el régimen del monólogo; pero a diferencia del trabajo mucho más abierto y libre de Faulkner, lo que García Márquez hace es plantear un verdadero teorema de la construcción narrativa a través de la organización de la novela. La novela toda está sostenida sobre un muy sutil juego de tensiones que se logra manejando elementos contrastados que parecen negarse entre sí y que, en todo caso, compensan sus fuerzas divergentes. Para analizar el elemento, si se quiere menor, pero más notorio y mejor manejado de este juego de tensiones, podríamos ver qué es lo que sucede con el factor tiempo.

La novela se sitúa en un tiempo real, extraordinariamente corto, que el autor cuidadosamente va marcando a lo largo del relato para que en ningún momento el lector pueda distraerse de este hecho que el procesamiento de la lectura tiende a disolver y a hacer desaparecer de la conciencia. El tiempo real en que suceden todos los hechos de la novela está marcado por una apertura, el pito del tren que señala que son las dos y media de la tarde, y por el canto de los alcaravanes que señala que son las tres de la tarde. De este modo, toda la novela sucede en un tiempo real que no supera los treinta minutos con lo que opta por la mayor concentración posible de tiempo. Desde luego García Márquez no inventa el sistema sino que lo toma de las experiencias de la narrativa vanguardista: el *Ulises* de Joyce dura exactamente veinticuatro horas. Es un día perfectamente desarrollado y perfectamente contado en todas las peripecias y en todos los momentos de los diversos sucesos que se acumulan en un día. Este juego con el tiempo que, sin embargo, permite manejar otras dimensiones de lo temporal, ya se observa claramente en el *Ulises*. La proposición central del *Ulises* es la posibilidad de contar una Odisea de veinticuatro horas de un conjunto de personajes.

Lo que hace García Márquez es demostrar la posibilidad de concentrar todavía más, de colocar en media hora todo un suceder. Pero la tensión no se lograría en ese caso, ya que es una sola tensión unívoca, si no se le agregara un elemento contrario. Se produce una tensión desde luego si se concentra demasiado el relato, si se logra establecerlo en un tiempo inferior al de nuestra lectura. Si nuestra lectura, que desde luego no es dimensión medible temporalmente porque constituye una experiencia psicológica mucho más amplia y rica, visiblemente desborda el tiempo marcado para la peripecia de la obra, claramente nos instalamos dentro

de una cierta tensión: la que opone nuestro apoderamiento de la peripecia a la medida que de ella nos ofrece el autor. Pero además, el autor agrega un elemento antitético, y es que en esta media hora no solamente cuenta una historia que en sí lleva nada más que media hora, sino una historia que tiene veinticinco años por lo menos: la historia que va desde el 12 de septiembre de 1928 entre las dos y media y las tres de la tarde, que es *La hojarasca*, y la historia que ocurre desde el año 1903 en que el doctor llega a la casa del coronel, hasta el instante en que, muerto aquél, se le va a enterrar en este día de septiembre del 28. Son veintiocho años, por lo tanto, de la vida de un personaje: el doctor; de un conjunto de personas cercanas que es la familia del coronel, y de la de diversas gentes próximas, desde Meme hasta el Cachorro. Es pues, la vida de un pueblo, de una determinada comunidad, de una cierta sociedad. Todo esto entra también en el procesamiento de esta media hora, y aquí sí, la tensión narrativa es inmediata. Es claro que *La hojarasca* tiene un esquema previo a su escritura, un esquema temporal regido por los principios del tiempo real, cronológico y cuya formulación es evidente por una razón: porque no hay una sola página de *La hojarasca* donde no se encuentre una relación o mención del tiempo: "esto ocurrió hace seis años", "cuatro meses después", "cuando yo tenía catorce años", "cuando se enfermó mi padre", etc. Las referencias se hacen continuamente como para que el lector nunca se pierda, y si bien la historia no es contada linealmente, existe una cronología que el autor sin cesar adelanta brindando los elementos fundamentales para que podamos reconstruirla. Y esto genera lo que yo llamaría la segunda serie de tensiones del relato.

Estas tensiones también tienen que ver con el tiempo, pero no con su medición y duración sino con su organización. Efectivamente, se cuenta una historia que tiene por lo menos veinticinco años y que por algunas referencias se extiende más. Se extiende al año 1898, fundación de Macondo, a la guerra civil, probablemente por el año 1895, y aún a los tiempos de Aureliano Buendía.

Este período temporal está contado no en forma ordenada, cronológica, sino en forma absolutamente confusa, por diversos episodios y momentos contrastados entre sí. Es a lo largo de la lectura, y cuando ella finaliza, que se completa la historia. La historia se va construyendo por fragmentos sueltos que corresponden a tiempos muy distintos, por alterancias en lo temporal, por adelantos y retrasos a lo largo de todo su desarrollo. Y mientras seguimos ese movimiento oscilante que nos lleva hacia adelante y atrás, que constantemente nos remite al presente porque nos da la distancia de presente en que sucedieron los hechos del pasado, y que simultáneamente establece la relación dentro del pasado porque

dada la distancia entre dos momentos del mismo, vamos reconstruyendo, cronológicamente, la historia. Es decir, en la lectura misma, sin forzarla, sin deformarla, vemos progresivamente cómo la historia se arquitectura y se arma y cómo alcanza su plenitud y se completa en el último monólogo del coronel. De tal modo que hay ahí otra tensión: la tensión entre la dispersión de la información temporal y la organización progresiva de material que se va realizando a lo largo de la novela. Pero hay todavía una tercera tensión que tiene también que ver con lo temporal. Corresponde a la información que se nos proporciona y al modo en que se nos proporciona.

La novela está contada por tres personajes. Estos tres personajes son desde luego un intento de reducción, y yo diría que de racionalización de los intentos del manejo del monólogo en novelas tan importantes como las de Joyce, Virginia Woolf o Faulkner. La reducción a tres permite organizar más lógicamente el material, lo que posibilita una determinación mucho más planificada que cualquier otra que mueva más personajes. Porque efectivamente, tres son los puntos máximos para cualquier explicación que quiera ser racional y comprensible. La inserción de más focos o polos en un relato, hace siempre infinitamente más complejo el juego de relaciones y más difícilmente perceptible, lo cual es claramente observable en la estructura dramática. No es por nada que el teatro clásico griego no puso en escena nunca más de tres actores, porque para una visión nítida y clara, es solamente ese número el que permite establecer la tríada propiciadora de la comprensibilidad de las acciones y de la reacción. Por lo tanto es un proceso de racionalización el que cumple el autor al reducir a tres los voceros de la acción. Pero además, establece un corte temporal. Un corte temporal que está cuidadosamente elaborado, porque estos representan además tres generaciones. Las tres generaciones: abuelo, hija, nieto, que aparecen en la obra. Están organizados de tal manera, que cada uno de ellos cubre un determinado tiempo, una determinada zona de la realidad. Sin duda, quien cubre la totalidad del período es el mayor, el abuelo. Este puede reconstruir toda la historia, desde el comienzo hasta el fin. Sin embargo, reconstruye una historia que temporalmente abarca todo, pero que no colma todos los personajes. De ahí que su hija, que no puede abarcar sino un período menor, tiene fatalmente otra visión de lo sucedido. Además la información cambia, por el hecho de cambiar el sexo del informante. Por último, el nieto, no tiene ninguna información porque es un niño de once años. Son, por lo tanto, tres mediciones del tiempo, y tres conocimientos de materiales determinados en el tiempo manejados alternativamente. Esto resulta muy claro si enfrentamos los dos extremos. El abuelo puede tener la información total de lo ocu-

rrido, y el nieto ninguna información. Por lo tanto, la función del nieto que el texto nos comunica, es una función objetivamente de realidad. Es decir, es el marco del presente, la consignación de un mundo que está produciéndose. Hay una estricta contemporaneidad entre nosotros lectores, el niño que mira, y la realidad mirada. A través de él obtenemos la consignación de este tiempo que es el de nuestra lectura y el del suceder de la acción presente, esa media hora que marca el decurso de la novela. Esto sirve como elemento de contraposición a todo lo que representa el abuelo que fatalmente es la historia. Es la continuidad temporal, es el principio de la causalidad, porque para él, los hechos están rigurosamente encadenados. Para el abuelo, un hecho genera otro hecho en la ley causal de la vida y del mundo. Y, efectivamente, si está ahí para enterrar a un hombre, lo está porque ese hombre le salvó la vida y le dijo que lo hacía para tener alguien que lo enterrara. O sea, que en el principio de encadenamiento de los sucesos y la dependencia de uno con otro, queda perfectamente establecida en este tipo de visión.

En cambio, en la visión que ofrece el niño no hay ley causal, y esto está con toda claridad marcado y subrayado por su primer monólogo. Porque el niño cuando entra a la habitación y ve el cadáver reflexiona: *"Siempre creí que los muertos debían tener sombrero. Ahora veo que no. Veo que tienen la cabeza acerada y un pañuelo amarrado en la mandíbula. Veo que tienen la boca un poco abierta y que se ven, detrás de los labios morados, los dientes manchados e irregulares. Veo que tienen la lengua mordida a un lado, gruesa y pastosa, un poco más oscura que el color de la cara, que es como el de los dedos cuando se les aprieta con un cáñamo. Veo que tienen los ojos abiertos, mucho más que los de un hombre..."* Es decir, lo que ve es lo que él entiende que es un hombre dormido. *"Había un hombre oscuro, estirado, inmóvil. Entonces hice girar la cabeza hacia el lado de mamá..."* Y luego: *"Cuando miré hacia la cama, ya no lo vi como antes. Ya no lo vi acostado sino muerto"*.

El hecho es totalmente original y contemporáneo. Su experiencia no tiene una ley de causalidad, no conoce un hombre muerto, sino un hombre acostado y por primera vez hace una experiencia original que consiste en descubrir cómo es un hombre muerto. Visiblemente trabajamos aquí dos formas de medir lo temporal y el encadenamiento del suceder a través del tiempo. Y en el medio de estas dos experiencias, colocaríamos el trabajo que hace la hija. Porque ella ha de pasar el conjunto de los sucesos a una determinada resonancia que es la resonancia social. Los sucesos que conoce son los sucesos intermedios de un determinado tiempo, pero este tiempo está no determinado por una ley lógica y causal, sino simplemente por el procesamiento de los datos a través de las opi-

niones del pueblo que es un conjunto de seres oscuros. De él puede emerger un personaje como Meme, pero generalmente se anegan dentro de una masa indiscernible: el conjunto de seres humanos de Macondo.

Si éstas son algunas de las tensiones iniciales que rotan sobre el tema temporal, existen otras que son más centrales, que son fundamentales para el relato. La novela está elaborada por la sucesión de los monólogos, a lo largo de media hora, de estos tres personajes que son sucesivos sistemas de *racconto* y *flashback* reconstruyen momentos y períodos de estos por lo menos veinticinco años transcurridos. Pero el sistema del monólogo, como señalábamos, nos da el conocimiento directo de una conciencia, la aproximación inmediata a la vida interior de un determinado personaje. Nuestro conocimiento de estos personajes es un conocimiento situado en su interioridad, en su realidad interna e inmediata, en el *fluir* de su conciencia. Por lo tanto es un conocimiento directo y real. El lector tiene una visión privilegiada de tres seres humanos porque los ve de un modo que solamente es posible a través del procedimiento literario. Es decir, a través de esta invención que nos abre la intimidad y el *fluir* de una conciencia. Nuestro conocimiento del coronel, de la hija y del niño es un conocimiento directo, real y perfectamente objetivado para nosotros. En cambio todo nuestro conocimiento del resto del mundo, de la historia, está subjetivado por la transparencia o la mayor opacidad que nos prestan estas conciencias. Pero ocurre que estos tres personajes, que son personajes vivos y reales, tan reales para darnos la inmediatez de la conciencia, están reunidos en torno a un muerto, a un ser que ha concluído su desarrollo vital y que para ellos aparece como un ser enigmático.

Fundamentalmente todos los monólogos rotan sobre un mismo tema: quién es el doctor, por qué actuó de esa manera, cómo vino, qué hizo, por qué se encerró, por qué se negó, por qué se le odia. Es el enigma de este personaje el que moviliza centralmente los monólogos. Pero, entonces, se produce una síntesis violenta: aquella que resulta de que nuestro conocimiento de interioridades corresponde simultáneamente a nuestro desconocimiento de un personaje al cual jamás podremos ver desde la interioridad, y solamente podremos reconstruir desde la exterioridad. Es decir, el doctor no existe para nosotros, jamás podrá existir como conciencia, sino sólo como un vaciado externo que se va construyendo por los datos que nos proporcionan otros personajes. Este vaciado externo puede ser simplemente el cuerpo muerto tal como lo ve el niño, o las relaciones extrañas con Meme tal como las recibió a través del relato de ésta, Isabel, la hija, o el comportamiento personal y espiritual que tuvo, según el coronel lo recuerda y lo conoce. Son informaciones que

non proporcionan su exterioridad pero de ningún modo su interioridad. Y están todas logradas, sin embargo, a través de un conocimiento de interioridades y de conciencias que se abren ante nosotros como objetos reales, como posibilidades de una objetividad. Este es el elemento de tensión que hace sin cesar enigmática toda la zona del relato.

Curiosamente, la preocupación del autor es muy visible y voluntaria por lograr que el enigma perviva y aun se acreciente. Cuando se hace, por ejemplo, el cotejo entre la primera edición, que publicó en el 54 en una pequeña editorial colombiana, y la segunda que apareció con una enorme tirada en uno de los festivales del libro colombiano y que es la que luego ha seguido reimprimiéndose, se observa que el autor cuidadosamente ha recortado, ha tachado materiales que podían aportar elementos más aclaratorios respecto a quién es el doctor. Quizá no haya momento más sorprendente en la novela que el de la llegada del doctor. Adelaida se conmueve ante este extraño personaje al que cree un militar, y que efectivamente viene del mundo militar; le prepara la mesa sacando increíblemente toda la vajilla de lujo, y cuando este hombre se sienta a la mesa y le es ofrecida la comida, dice: "No, no quiero. Quiero simplemente pasto, quiero hierba, de ésa que comen los animales". Es un hecho absolutamente sorprendente que no resulta demasiado claro ni explicable, y que constituye uno de los elementos que se suman para crear la atmósfera de suspenso, de enigma y de misterio que rodea a la figura. Sin embargo, en la primera edición, el personaje sigue explicando. Explica una cosa muy simple y muy sencilla: que él es un hombre vegetariano, que no come carne, y que, por lo tanto, cualquier vegetal le es bueno con tal de que sea un vegetal y no carne. Esta explicación, al darnos datos sobre el personaje, permite situarlo y también disminuirlo en su magnificencia. En la segunda edición, el autor amputa este texto y consigue mantener mucho más claro y suspendido el misterio del personaje, el enigma que caracteriza su comportamiento. Todo este enigma, sin embargo, corresponde al sistema narrativo, a la técnica del narrar, porque la técnica es la que crea esta violenta disociación entre el personaje al cual se busca desentrañar, y los personajes que se nos desentrañan en los procesos de los monólogos interiores.

Pero hay además otro tipo de tensión que se ejerce en otro sentido. El texto del epígrafe de la obra está extraído de la *Antígona* de Sófocles. El conocido y famoso tema central de la *Antígona* es la inhumación del cadáver de Polinices realizada por Antígona contra la voluntad de Creonte que ha prohibido que sea enterrado uno de los hermanos por cuanto era traidor a la patria.

El epígrafe de *La hojarasca* es como todo epígrafe, un indicador de

cuál es el tema central que desarrollará la obra. Los epígrafes que moderadamente se usan para confundir al lector, tradicionalmente se hacían, en cambio, para orientarlo. El epígrafe sugiere que se va a intentar una inhumación que está vedada por razones de estado o por razones públicas. Efectivamente, el doctor que se ha ahorcado se enfrenta con el rencor eterno del pueblo que no quiere inhumarlo o que, mejor, quiere que se pudra. Quiere sentir el olor del cuerpo descompuesto para disfrutar de una venganza póstuma contra un hombre que no lo ha asistido en momentos de necesidad.

Si bien el relato todó está colocado en un conjunto muy estricto de personajes que se alternan y se suceden, los tres del monólogo, el doctor, el alcalde y algunos mencionados en las evocaciones y en los flash-back, como el Cachorro, Meme, Adelaida, el marido de Isabel, si bien la obra está muy marcada por una estructura dependiente de ciertas y muy pocas individualidades, sin embargo ella se inscribe dentro de un conjunto social, se proyecta sobre un background donde nos encontramos enfrentados con una realidad de tipo social. Sólo así se puede explicar que la novela se llame *La hojarasca*.

Si nos atuviéramos tanto al epígrafe sofocleano como al tema mismo de la inhumación, nada indicaría que estamos en presencia de una novela que merece el título de *La hojarasca*. ¿Y qué es la hojarasca? La hojarasca es el conjunto de seres humanos, de detritus sociales que arrastra la bananera al instalarse, y que expulsa la bananera al desaparecer. La hojarasca es una humanidad degradada. Si hiciéramos lectura que se atuviera a los contenidos ideológicos de la novela, probablemente tendríamos que destacar que es aquí donde aparece por primera vez un elemento que ha de reiterarse en otras obras de García Márquez, y sobre todo, abundantemente en *Cien años*, a saber, la visión patricia. Y entiendo por visión patricia, la visión de los mejores, de los *áristoi*, la de los verdaderos patriarcas de un pueblo. Ello está muy claramente determinado en la figura del coronel. El coronel es el hombre que orienta y dirige un pueblo, que determina la moral, que determina los principios que deben regir la convivencia. El marca la línea de la aspiración a la honra superior. Es un patriarcio que vive y sobrevive es una sociedad que ya no es patricia, en una sociedad degradada. Según los elementos que nos da el relato, él fue de los primeros que llegaron a Macondo. Es un coronel, además, con la aureola que rodea a un militar decimonónico, viene de las guerras civiles y actúa como un verdadero señor. Y como tal señor, centra el pueblo y centra las costumbres de una determinada sociedad. En ese pueblo está el personaje que es afín a él, que también pertenece a esta concepción patricia del mundo que es por otra parte, la misma concepción de los

supratitulos de la tragedia griega. Es esta visión patricia la que se nos propone de los personajes y de la historia.

El único texto que está fuera de la serie de monólogos personales, es un texto que sirve de introducción a la novela. Este texto de introducción está también puesto en primera persona, claro que del plural. "Nosotros" se repite continuamente en él, lo que indica que hablan los hombres patricios del pueblo, es decir, los mejores, los fundadores. Ellos son los que presencian la llegada de la hojarasca.

*"De pronto, como si un remolino hubiera echado raíces en el centro del pueblo, llegó la compañía bananera perseguida por la hojarasca. Era una hojarasca revuelta, alborotada, formada por los desperdicios humanos y materiales de los otros pueblos; rastros de una guerra civil que cada vez parecía más remota e inverosímil. La hojarasca era implacable. Todo lo contaminaba de su revuelto olor multitudinario, olor de secreción a flor de piel y de recóndita muerte. En menos de un año arrojó sobre el pueblo los escombros de numerosas catástrofes anteriores a ella misma, esparció en las calles su confusa carga de desperdicios (...) En medio de aquel ventisquero, de aquella tempestad de caras desconocidas, de toldos en la vía pública, de hombres cambiándose de ropa en la calle, de mujeres sentadas en los baúles con los paraguas abiertos, y de mulas y mulas abandonadas, muriéndose de hambre en la cuadra del hotel, los primeros éramos los últimos; nosotros éramos los forasteros, los advenedizos".*

Este pequeño prólogo es también como el epígrafe un elemento indicador para establecer otro tipo de relaciones dentro de la novela: las relaciones que corresponden a dos sectores sociales que se van alternando. Estas relaciones serán importantes en la visión narrativa posterior a García Márquez, visión que contempla una determinada organización social en relación con su base económica. En este caso la bananera y su sistema de explotación, no es meramente como acostumbra a decirnos la literatura social un sistema de explotación, pernicioso, sino un sistema que determina y condiciona a una serie de criaturas, y las adecua y deforma de acuerdo con las características del proceso socioeconómico. Es decir, la hojarasca es directa consecuencia de la bananera. No es simplemente que la bananera haga daño a una serie de seres humanos y los haga sufrir, sino que los deforma y transforma y hace de ellos el desecho, la hoja seca. La hojarasca viene con la bananera y se ausenta con ella porque ya no tiene solución. Eso se nos dice claramente porque cuando en el 18 desaparece la bananera que había venido diez años antes, estos hombres ya no son capaces de nada: viven en el presente y abandonan el pueblo en búsqueda de otras soluciones parecidas a las de la bananera. De tal modo que se establece aquí una relación mucho más original y profunda que vamos a ver con más detalles cuando estudiemos el otro período que configura la antítesis narrativa de García Márquez: la relación estrecha entre la estructura económico social y la peripecia humana que a su vez la narrativa

maneja.

Lo que trata de hacer el escritor es manejar una serie de personajes que corresponden a una concepción del mundo, a una cosmovisión, y también a una determinada sociedad que es la sociedad patricia y otro conjunto de seres humanos que, en cambio, son los hijos de un nuevo régimen económico social.

Visiblemente las grandes figuras, las figuras enmarcadas son las que corresponden al mundo patricio: el coronel, el cachorro, el doctor; y los demás personajes, los que rodean simplemente de un modo ancilar a los mencionados, van entrando en la opacidad. Tres grandes imágenes tensas. Por último viene este inmenso sector de la hojarasca que reclama, que impone la venganza contra el doctor. Aquí aparece un tema que será central en la literatura de García Márquez: el tema de la asistencia, de la relación de obligación de tipo moral, que en él se transforma en una condición central de su visión de lo humano. Toda la novela cuenta, en una línea perfectamente clara, la ejecución de una promesa de asistencia. Un hombre ha prometido su asistencia a otro, la asistencia si se quiere, más característica y tradicional que la literatura ha ido recogiendo desde los tiempos más primitivos: la asistencia elemental ante la muerte, la de la inhumación. No es simplemente casual que este tema aparezca en Sófocles. Es el tema terrible de los últimos cantos de la *Ilíada*: el problema de la inhumación del cadáver de Héctor, y el gesto increíble de Príamo al besar la mano del asesino de su hijo y arrodillarse ante él para pedirle el cadáver con el fin de que sea inhumado. Este es uno de esos temas profundos y míticos tan queridos y tan cercanos a la sensibilidad de García Márquez que él ha ido elaborando y ha ido trabajando hasta llegar a la explosión, a la eclosión tan rica de *Cien años de soledad*.

En el caso que nos ocupa, es el tema sagrado en cierto modo de las obligaciones centrales de la vida: a un hombre se le puede hacer todo, hasta matarlo, pero debe ser inhumado. Este principio de la asistencia es la línea tensa que atraviesa toda la narración. El coronel debe un principio de asistencia moral a otro hombre que con él ha sido asistente. Pero curiosamente, esta que es una línea individual porque traza la obligación de un hombre hacia otro hombre, encuentra, en sentido contrario, una línea negadora. Es la que establece que este hombre, este doctor, no ha cumplido con el principio de asistencia a la colectividad. ¿Cuál es el problema? El problema radica en que este hombre no ha asistido a una sociedad que necesitó de él como médico que era. Un día esa sociedad fue a golpear su puerta y él contestó que no estaba, que no sabía ya nada, que no quería saber nada. El mismo tema es elaborado en dos líneas con-

tradictorias: una que se sitúa en el marco de la experiencia individual, en la estructura de relación humana personal, y otra que se sitúa en el campo de la obligación colectiva y social. La primera implica el principio mismo de la honra, del honor, para usar el término clásico, en suma, de la areté. ¿Qué es la areté? aquello que distingue al doctor y al coronel, la que distinguió al cachorro quien también hubiera, dice el coronel, detenido esa situación, inhumando ese cuerpo.

La otra línea es la nueva situación que corresponde ya no a un concepto del honor tradicional, sino a una sociedad degradada que reclama y no rinde, sin embargo, la debida obligación de la asistencia. Así el doctor es preterido, olvidado por la hojarasca que se entrega a los médicos que la bananera trae, y descrece totalmente de este médico hasta el punto de pensar que ni siquiera es titulado. Y quizá no lo sea. Queda por lo tanto marginado, enteramente marginado, hasta que un día esta misma sociedad, esta misma hojarasca que ha sido abandonada por la bananera, reclama la ayuda del doctor. Y es entonces que no la obtiene.

En esta ocasión el autor comienza a tocar un tema que marcará su preocupación por una cierta zona de la experiencia de la sociedad contemporánea, pero lo hace en un grado extraordinariamente inferior del desarrollo ético social. Sólo posteriormente, en las obras de un segundo período, comenzará a tener una intuición más marcada de cuáles son los materiales y los valores que deben jugarse en este campo del mundo social.

Por último, la estructura de la novela en lo que tiene ella de un sistema de relatos breves, discordantes, y de observaciones subjetivas sobre el mundo, crea por primera vez un cierto marco de ambigüedad a todos los valores en la literatura colombiana dentro de una nueva línea que comienza a registrarse en diversos escritores y que por esta misma fecha va a dar por ejemplo, el relato de Onetti *Los adioses*, los relatos más escurridizos que pueden aparecer en Borges, y sobre todo en sus herederos, es decir, en *Sombras suele vestir* de Bianco o en *Bestiario* de Cortázar.

Por primera vez entonces en la literatura colombiana, y dentro de este nuevo marco hispanoamericano, comienza a manejarse una cierta ambigüedad informativa en la novela. Esto representa un cambio realmente drástico con respecto a las condiciones de la narrativa existente hasta ese momento, y sobre todo, de las que había desplegado la gran narrativa regionalista.

Si hubiera que buscar dentro de la literatura colombiana un antecedente dentro de esta nueva corriente, yo citaríá solamente *Los cuatro*

años a bordo de mí mismo de Eduardo Zalamea Borda, uno de los libros que sirven para marcar la apertura de la nueva temática de la literatura colombiana. Y también los cuentos revalorizados muy posteriormente de Vargas Osorio, uno de los escritores de experiencias más sutiles y más escurridizas sobre la realidad.

El novelista pues, comienza a manejar una cierta ambigüedad en todo su material, comienza a no afirmar categóricamente nada, y en este sentido trata de crearnos falsas pistas. El gran problema al que se enfrenta el coronel es la negativa del alcalde a inhumar el cadáver del doctor. Pero si esto es primero ejemplo de un deseo de venganza, de cobardía y de un intento de soborno para obtener una cierta coima por parte del alcalde, termina prácticamente siendo una alucinación del coronel. Es decir, a lo largo de la novela se advierten diversas soluciones a esta oposición. Soluciones propuestas en los monólogos alternos, de tal modo que el último monólogo que es el del niño, y que por lo tanto como dijimos anteriormente registra sin ningún encadenamiento de hechos anteriores la experiencia de la realidad, incluye este texto:

*“Mientras el que permanece en el rincón con el sombrero dice a mi abuelo ‘no se preocupe, coronel’. Y entonces mi abuelo se vuelve hacia el rincón agitado y con cuello hinchado y cárdeno como el de un gallo de pelea. Pero no dice nada. Es el hombre quien vuelve a hablar desde el rincón. Dice: ‘hasta creo que en el pueblo no queda nadie que se acuerde de eso’ ”.*

Es decir, la última referencia en este proceso de diversas explicaciones de la oposición, es la de transformación en una especie de fantasía a la cual siguen aferrados el coronel y la hija, quien no cesa de advertir la espera del pueblo entero que quiere sentir el olor a podrido del cadáver. Esta es la más segura posibilidad interpretativa, tal como la última palabra del último texto del niño lo dice, en el momento mismo en que el ataúd sale como un barco navegando en el aire: *“Yo pienso: ahora sentirán el olor. Ahora todos los alcaravanes se pondrán a cantar”*. Porque el alcaraván canta al sentir el olor a muerto.

Esta ambigüedad sin embargo está rodeando un tema, un tema como secreto, suntuoso y funeral que me parece muy específico de la zona cultural donde se desarrolla el autor y que incluso no sólo encontramos en él, sino también en otros escritores. Desde el comienzo de la obra, en el primer monólogo del niño, se nos habla del olor. Se nos habla asimismo del olor de la hojarasca, del detritus de la hojarasca que tiene olor a desperdicios.

*“La hojarasca era implacable. Todo lo contaminaba de su revuelto olor multitudinario, olor de secreción a flor de piel y de recóndita muerte”*. Dice el niño:

*"El calor me golpeó el rostro desde el primer momento y sentí ese olor a desperdicios que era sólido y permanente al principio y que ahora, como el calor, llega en ondas espaciadas y desaparece".*

El Inabel puede temer que al abrir la puerta la esté esperando la multitud, "con los excrementos acumulados durante la noche. Y nos den un baño de inmundicias por interferir la voluntad del pueblo". Es el olor de la descomposición de la materia viva, el olor de la hojarasca que se pudre, el olor del cuerpo que se pudre.

Este tema ya estaba en *La tercera resignación*, el cuento inicial, el primer cuento de García Márquez.

*"Observó un momento, quieto, rígido. Dejó que el aire corriera sobre su cuerpo. No pudo dudarlo: allí estaba el olor. Durante la noche la cadaverina había empezado a hacer sus efectos. Su organismo había empezado a descomponerse, a podrirse, como el cuerpo de todos los muertos. El olor era, indudablemente, un olor inconfundible a carne manida, que desaparecía y reaparecía después más penetrante. Su cuerpo se había descompuesto con el olor de la noche anterior. Se estaba pudriendo".*

Este tema, decía yo, no fue inventado por la literatura de García Márquez. Quizá los únicos textos que dentro de la literatura del país anuncian claramente la escritura de García Márquez haya que buscarlos en un escritor que viene a ser estrictamente contemporáneo a él a pesar de ser mucho mayor. Se trata de Jorge Zalamea. Jorge Zalamea que había desarrollado ya una larga carrera literaria en el año cincuenta y dos, o sea en la misma fecha prácticamente en que se escribe *La hojarasca*, publica en Buenos Aires *El gran Burundú Burundá ha muerto*, y en éste no hace sino contar el suntuoso entierro del gran Burundú Burundá. Este tema vuelve a aparecer en otro relato de Zalamea, *Las metamorfosis de su Excelencia*, donde narra la pudrición del poderoso y cómo el olor de la cadaverina infecta, invade todo y hace imposible la vida en torno a él, el dueño del poder.

Es un tema, en cierto modo, muy propio de una percepción del mundo tropical, de una percepción del tema cíclico de la descomposición y la reinstauración de la realidad en el proceso incesante de vida y muerte, pero que está concebido justamente como una toma de contacto al nivel de la experiencia de que lo vivo es justamente lo que se pudre, se transforma y se destruye. Es decir, que la vitalidad está como concentrada en esa experiencia que en principio parecería justamente una experiencia vital.

Se podría aproximar también esta investigación de García Márquez o de Zalamea Borda, a los textos de otros escritores, como por ejemplo al-

gunos de Asturias, u otros de Salvador Garmendia para el caso de la literatura venezolana. En todos ellos encontramos una cierta vinculación de experiencias, y estas experiencias parecen centrales en el comienzo de la literatura de García Márquez, y aunque el tema de la corrupción no se prolongue indefinidamente en sus obras, sí hay un elemento que atraviesa toda esta literatura como recuerdo o nostalgia del tema de la destrucción y corrupción de la materia. Ese elemento es el olor. No hay en la literatura hispanoamericana moderna muchos autores en los cuales la expresión de la percepción olfativa sea tan rica, tan intensa, tan marcada como en el caso de García Márquez. A lo largo, por ejemplo, de *Cien años de soledad*, los olores viven permanentemente, exactamente como nostalgias, como evocaciones, como menciones del tema de la corrupción y de la destrucción de la materia; otras veces se transmutan en los equivalentes de un tema: por ejemplo en el tema erótico pasan a ser los connotadores del mismo y no son sino formas opuestas y, al mismo tiempo, parientes cercanos del mismo tema de lo corporal, de lo vital y de la destrucción de la materia.

### III

Hago notar que las fechas de los diversos períodos a que me estoy refiriendo no corresponden exactamente a los momentos de la publicación de las obras; así, por ejemplo, el segundo período abarcaría dos novelas: *La mala hora* y *El coronel no tiene quien le escriba* y varios cuentos recogidos en el volumen *Los funerales de la Mama Grande*.

*El coronel no tiene quien le escriba* es escrita en París en el año 1957, pero se publica sólo varios años después. En cuanto a los cuentos de *Los funerales de la Mama Grande* tienen una curiosa situación. Este volumen es publicado por primera vez en Xalapa por la Universidad Veracruzana en el año sesenta y dos. Es una recopilación de cuentos de un lapso muy extenso de la vida de García Márquez, de tal modo que esos cuentos se deben distribuir entre los distintos períodos de su producción. Así, por ejemplo, de los ocho cuentos que integran este volumen, dos corresponderían a su primer período: *Un día después del sábado* y *Rosas artificiales*; cinco, los cinco más importantes, los cinco primeros, serían de este segundo período al que llamamos objetivo, realista y social; abarcarían desde *La siesta del martes* hasta *La viuda de Montiel*; por último, el que le da título al volumen ya no corresponde a este período sino que,

en cierto sentido, anuncia la producción característica del último período del autor. *Los funerales de la Mama Grande* son una verdadera introducción a *Cien años de soledad*, de tal modo que este cuento, aunque escrito en el sesenta y dos, está anunciando una obra que se ha de escribir varios años después.

Del mismo modo que en el primer período incluimos materiales que no fueron recogidos en libro, en este segundo período convendría incluir algunos que tampoco lo fueron, sobre todo un cuento publicado en el año 1952 titulado *La mujer que llegaba a las seis*, y que puede utilizarse como el primer índice de la transformación que comienza a producirse en la literatura del escritor. Del mismo modo que *Los funerales de la Mama Grande* del año sesenta y dos, es el primer índice de una transformación que se expresa en el año sesenta y siete con *Cien años de soledad*, del mismo modo *La mujer que llegaba a las seis* del año cincuenta y dos, anuncia los materiales que comenzarán a escribirse a partir del año cincuenta y cinco.

Este período marca, además, la maduración literaria y periodística del escritor. Junto a las obras que hemos señalado como obras literarias pertenecientes a la antítesis señalada anteriormente, habría que agregar materiales de tipo periodístico cuya jerarquía permite perfectamente incluirlos entre las obras literarias; así por ejemplo, ha sido publicado en forma de libro un pequeño relato titulado *Relato del naufrago*. El *Relato del naufrago* es, muy claramente, un reportaje que alcanza cierta jerarquía artística literaria. En el mismo sentido cabría señalar una obra que podría llamarse, *El relato del ciclista*. Es también una colección de reportajes que no fueron recogidos en libro hechos por García Márquez en el mismo año 1955, y que permite señalar que constituyen verdaderos momentos fundamentales en la transformación literaria de García Márquez.

Creo que en el proceso de transformación, de cambio literario, que realiza García Márquez con un salto tan abismal como el que va de *Un día después del sábado* dado a conocer en el cincuenta y cuatro, a un relato que apenas escribe tres años después y que es *El coronel no tiene quien le escriba*, en ese salto tan brusco, tan total que da el escritor, el elemento intermediario que contribuye a explicar la modificación no está en la literatura sino en el periodismo.

Ya había señalado que García Márquez había asumido el periodismo como actividad profesional desde una edad temprana. En Cartagena de Indias, en el periódico *El Universal*, a partir del año cuarenta y ocho y cuarenta y nueve, y en Barranquilla en *El Herald*, a partir del año cin-

cuenta, se consagró cada vez más a la actividad periodística que luego ha de acompañarlo durante un importante período de su vida. Es una constante en la vida del escritor acerca de cuya influencia en sus ideas y en algunos de los rasgos de su escritura señalamos oportunamente. Marcamos cómo lo aproximaba a la relación con el mercado lector y al ajuste con sus demandas y, sobre todo, cómo comenzaba a determinar algunos valores de su escritura narrativa. Sin embargo, la presencia de esta influencia periodística no se hace sentir claramente en la literatura considerada anteriormente, sino en aquella de la que ahora hemos comenzado a hablar.

Yo diría que hay como un destazamiento entre el proceso de ejercitación del periodismo y su repercusión sobre la literatura, entendiendo, por lo tanto, que uno de los primeros elementos que explican la transformación, es el largo y asiduo trato con el periodismo que el escritor realiza en estos años de su vida costeña y que ha de desarrollarse mucho más intensamente, con mucha más eficacia cuando él se traslada a Bogotá, y se incorpora al grupo de periodistas que integran la plana de redactores del diario *El Espectador*, diario muy activo y muy dinámico de la época.

Yo encuentro la primera influencia del periodismo sobre la literatura en el cuento *La mujer que llegaba a las seis*, cuento que no llegó nunca a ser recogido en un libro, y que tiene una situación muy curiosa y muy interesante en la medida en que en él también encontramos la influencia de un conjunto de valores literarios que alternan con el juego de las influencias hasta ahora vistas.

Si nosotros hablamos hasta este momento de los grandes escritores de la vanguardia, preferentemente de aquellos que corresponden a la actitud de subjetivación más intensa (Kafka, Joyce, Virginia Woolf, o Faulkner sobre todo), ahora vamos a tener que referirnos a otro sector de escritores del mismo período, pero cuya actitud es radicalmente opuesta a la del sector anteriormente nombrado. Contrariamente a ellos, tienden al objetivismo y fundan y desarrollan una literatura que ha de tener una larga influencia en épocas modernas y que llevan hasta las más recientes formas de lo que se llama en Francia el *Nouveau roman*. El más importante escritor de esta línea objetiva es Hemingway en quien, como ya es conocido, se verifica una asociación bastante estrecha entre el desarrollo de la prosa de los sistemas narrativos y el manejo del periodismo. Efectivamente, Hemingway fue desde su juventud un periodista, vivió del periodismo, en Europa durante mucho tiempo luego de la primera guerra mundial y se lo ha considerado como el prototipo del escritor que desarrolla métodos de la escritura de conformidad con las líneas trazadas por

los sistemas periodísticos.

Cuando García Márquez escribe *La mujer que llegaba a las seis* y lo envía a un amigo que lo ha de publicar en el diario *El Espectador*, acompaña su cuento con una carta en la cual analiza su propia producción. Esta carta totalmente desconocida —yo no la he encontrado citada por ninguno de los escritores que han trabajado sobre la obra de García Márquez, ni en ensayos, artículos o en libros— es una carta muy explicativa de las posiciones del escritor y, además, muy ricamente informativa sobre muchos aspectos de su vida. Dice allí que otro reparo que se le podría hacer a su cuento es que parece más de Hemingway que de García Márquez:

*“Eso es una calamidad —agrega— pero como el reparo me parece una tontería, y, además, como el cuento me gusta, no veo por qué debo inyectarle mis habituales dosis de pesadilla, sólo para que Hemingway no se dé el lujo de decir que estos indios de plumas y taparrabo escribieron un cuento que parece suyo”.*

Efectivamente, ve con toda claridad que este cuento está lejos de lo que es su literatura que aquí define como una literatura de pesadillas. Incluso, en este texto dice que en esta misma fecha *“ha estado mi edad de oro en materia de pesadillas. Tengo algunas que te servirían para tus proyectos”* y cuenta algunas de ellas.

Lo más interesante es que conoce la variación, la diferencia que se ha producido en su literatura cuando escribe este cuento. Y esta variación, esta diferencia, radica en que este cuento es hijo de una apuesta. Del mismo modo que *La tercera resignación* fue producto del desafío que el escritor Eduardo Zalamea Borda hiciera a los jóvenes escritores para que demostrasen que podía haber en Colombia una nueva narrativa, la tendencia que va a marcarse en su segundo período, en esta antítesis de su concepción de la narrativa, comienza también por ser producto de un desafío. Este desafío se lo hace un amigo y compañero, Alfonso Fuenmayor, quien le dice que es incapaz de escribir un cuento policial dada la tendencia literaria de los que venía publicando y de la novela que desde luego Alfonso Fuenmayor conocía puesto que ya estaba escrita en el año cincuenta y dos. Estaba escrita y ya había sido rechazada por la editorial Losada. Como pasa siempre en un escritor joven y decidido, García Márquez, acepta la apuesta.

El cuento es el resultado de una apuesta perdida. Un victorioso fracaso.

*“Sucedió que Alfonso Fuenmayor apostó a que yo no podía escribir un cuento de policía. Acepté el reto. Hice el plan para el cuento y me decidí a es-*

*cribirlo. En mitad del camino, mi viejo romanticismo interfirió mi inexperiencia policiaca, y, entonces, el proyecto, la coartada, la investigación y la apuesta se fueron al diablo. Y dejé el cuento como te lo envió: a medias, lleno de vaguedades y de sugerencias sentimentales”.*

Recordaremos el cuento para poder atender a la transformación que se produce. Este cuento es meramente un diálogo entre una prostituta y un mesero que atiende un bar. Esta prostituta acostumbra, según se desprende del diálogo, a llegar a las seis de la tarde, el mesero a prepararle a esa hora sus alimentos. Ella come. Y hay una especie, digamos, de relación ya establecida y fijada. Todo el diálogo está marcado por una especie de inquietud del personaje femenino que se trasunta en sus réplicas y se fija en la hora en que llegó: ella insiste en que ha llegado antes de las seis y el mesero le dice que no, que llegó a las seis, que llegó como siempre. A lo largo del relato se va comprendiendo por una forma casi irreprimible de contar, pero bastante oscura como para que aparentemente el mesero no la comprenda, que esta mujer acaba de cometer un asesinato, que es una prostituta y que en un acceso de repugnancia ante uno de sus clientes y ante su propia profesión, en un acceso de asco, ha matado a un hombre. Por lo tanto, el llegar a una hora diferente de las seis es fundamental porque ese hecho constituye su coartada.

Puesto así, el cuento comienza a parecerse mucho a los de Hemingway porque adopta una aparente objetividad. El autor comienza por desprenderse del mundo interior, de la subjetividad que dominó todos los cuentos a los cuales aludimos como correspondientes al período anterior, y, simplemente atiende a la descripción de los personajes, a su conducta expresiva, tal como lo puede hacer un observador, un ojo o una cámara. Su trabajo es, por lo tanto, un trabajo de elaboración externo de los acontecimientos. Es esta la línea más notoria y más clara en la cual se sitúa la literatura objetivista en muchos sentidos fundada por Hemingway en el mundo contemporáneo, por cuanto la literatura objetivista francesa y sus demás representantes, tanto en Inglaterra como en Italia, debe fundamentalmente a la obra de este maestro de la literatura moderna, su principio de partida.

Conviene hacer ciertas aclaraciones para entender el proceso. Cuando hablamos de una literatura que aspira a la objetividad, la cual sería la marca del nuevo período de la obra de García Márquez, y reconocemos que se debe tanto a la influencia literaria de Hemingway como a una experiencia directa parecida a la que tuvo Hemingway, o sea la experiencia del periodismo, nos referimos a un tipo de literatura que tiene determinados problemas concretos y muy claros que plantearse.

Cuando la literatura adopta lo que podríamos llamar un concepto psicológico behaviorista, es decir que no aspira a desentrañar la conciencia de una criatura narrativa por considerar que es inútil analizar su conducta mediante el conocimiento de los motivos, causas, sentimientos, impulsos interiores, y prefiere simplemente ver la conducta, ver el comportamiento de los personajes para extraer de allí el significado de los mismos y el significado de la acción, cuando una literatura procesa así, en los hechos está realizando una doble operación: adopta las formas de una aparente objetividad muy rigurosa en cuanto que simplemente atiende a lo que puede ver y recoger un ser humano acerca de otro ser humano (actitud más proba, actitud más austera acerca del conocimiento, pero, a la vez, maneja este material de tal modo que el lector puede reconstruir los motivos que no se explicitan y que constituyen los impulsos secretos de los actos. Aunque la literatura se coloque en un aparente planismo porque solamente muestra el procesamiento exterior de los datos, sin embargo, debe vincular estos datos, relacionarlos entre sí, de tal manera que un lector avezado descubra por este juego de correlación de elementos cuáles son los significados.

Este intento se realizó por primera vez no en el género narrativo, sino en el género dramático. Esto es lo que claramente intenta Chejov cuando escribe su teatro. Curiosamente, por no haberse dado cuenta de ello es que el director que pone por primera vez *La gaviota* fracasa estrepitosamente. Y Chejov, incluso, cuando ve su obra sobre el escenario durante el estreno y oye las risas incontenibles del público, decide que nunca volverá a escribir. Y probablemente nunca más hubiera escrito una obra, con lo cual no contaríamos con el prodigio de su arte dramático, si Stanislavski, que lo conoce, no lo convence de que le permita poner nuevamente en escena su obra. Stanislavski es el primero que se da cuenta del procesamiento doble en que se sitúa para Chejov la obra dramática. Por un lado, una línea que está representada por el texto, es decir, por el sistema de réplicas de los personajes, y por otro, en forma no coordinada sino discorde, que le da profundidad, variación y hasta negación, todo lo que corresponde en el teatro a los demás elementos informativos que lo constituyen. El teatro no sólo se provee con la palabra sino también con la entonación de esa misma palabra, con la modulación del texto, con el gesto —porque la palabra no existe sino enmarcada en el gesto— en fin, con el resto del conjunto de materiales que hacen eso que Roland Barthes llama, cuando habla de teatro, una polifonía informacional.

Efectivamente, es muy numeroso el conjunto de informaciones que se proveen, y ellas deben proveerse dentro de un cierto canon armónico que hace del teatro una especie de ejercicio polifónico. Un gesto puede

decir lo contrario de un texto. Determinada entonación puede negar el sentido lógico de una frase. Todos sabemos por la experiencia constante, que se puede decir *no* cuando se dice *sí*, y que se puede decir *sí* cuando se dice *no*. Todo se centra en la modulación, en la entonación del texto. Chejov, entonces, consigue establecer lo que podríamos llamar un espejor de la obra. Por un lado las palabras dicen una cosa, pero frecuentemente (y esto constituye la experiencia realista más profunda de Chejov), los gestos, las acciones y las entonaciones desmienten esa misma cosa.

El teatro, en la medida en que es justamente un sistema polifónico, permite manejar diversos elementos en los cuales el mero texto está contradicho; pero esto no se puede lograr tan fácilmente en la narrativa porque ella ofrece sólo una visión, que es la visión del texto, y no existe otra cosa más que el conjunto de palabras puestas sobre un papel. De modo que aquí debemos jugar con otra forma mucho más sutil y compleja de correlaciones que nos permitan ir desentrañando los significados.

En cierto modo Hemingway es el maestro de esta orientación, pero ella también tiene un extraordinario ejercitador en un italiano, Cesare Pavese, que por otra parte fue gran lector y admirador de Hemingway. Esta orientación se funda en la capacidad del texto para expresar a través de la articulación de los materiales narrativos, sus más profundas corrientes subterráneas. O sea, que para que realmente funcione este presunto objetivismo de la narrativa, la obra debe operar en una suerte de doble plano.

En el último cuento de la primera época de García Márquez, *Un día después del sábado*, la realidad es presentada por medio de fragmentos sueltos y separados que tienen muy escaso enlace causal. Hay un joven que pierde un ferrocarril y se queda en un pueblo, un sacerdote que más bien no entiende mucho de lo que pasa en el mundo, una viuda que ve caer unos pájaros. Es decir, hay una serie de elementos que están como separados entre sí, como fragmentos de un posible cuento y que nunca se articulan muy claramente. Lo que hace fundamentalmente el escritor es distribuir los materiales y dejar que, a través de ellos, se pueda ir trazando un dibujo sutil que no está en el papel y que es la interpretación y la arquitecturación de esos materiales. Este afán de conocimiento que mueve a García Márquez está situado en el cuento en un campo mágico o metafísico. Es decir, se puede encontrar una solución que articula los materiales y apelar a una explicación que se sitúa más allá de la realidad física y, por lo tanto, en la metafísica, en un mundo en el cual el autor tampoco apoya claramente las explicaciones pero las deja suspendidas e introducidas.

Cuando el escritor pasa a una literatura todavía más objetivista sigue haciendo la misma operación, trabajando sobre estos posibles dos planos, nada más que el segundo está muy marcadamente inserto en el primero y ya no es de carácter mágico o metafísico, sino más bien de carácter psicológico o social. El sistema explicativo, las formas de interpretar la realidad, se ubican ahora en el cauce de la psicología o de la sociología. Efectivamente, *La mujer que llegaba a las seis* parece ser un cuento inocuo; no tiene tensión ni fuerza, simplemente cuenta el encuentro de una mujer que trata de ocultar un crimen, pero trasciende lo que yo mismo conté anteriormente. Mientras se va desarrollando, el mesero comienza a comprender algo, a entender vagamente el pedido que se le está formulando. De tal modo que él ha de concluir por decir que sí, que efectivamente ella llegó antes de las seis, y por prometer tácitamente que a cualquier pregunta que se le haga él dirá que llegó antes de las seis, encubriendo por lo tanto un crimen, haciéndose cómplice del crimen. Pero esta complicidad tampoco tendría suficiente tensión si no ocurriera que, tal como el propio García Márquez en su autocrítica dice de su cuento: "*algunos me han dicho que es un cuento pornográfico. Yo creo sinceramente que es el más terrible cuento de amor que yo puedo escribir*". Porque, efectivamente, el sistema de tensiones que genera la fuerza del cuento y su intensidad, está en el campo de los significados. Estos significados son apuntados por la motivación que comenzamos a descubrir en el acto del mesero. El mesero ha dicho que efectivamente ella llegó a las seis porque en definitiva se siente profundamente atraído por la mujer. Hay una situación de manejo de los elementos de la narración.

Se advierte por lo tanto, aquí, una especie de doble campo, de doble trasfondo. La literatura objetiva, la literatura que es nada más que la información externa de un diálogo, sirve a la develación de una relación secreta. Y en los sucesos que se nos van contando presenciamos, por medio de una articulación muy cuidada y pudorosa, muchas veces elíptica, el descubrimiento de esta relación afectiva. Desde luego, es un tipo de literatura que exige la participación del lector, una participación mucho más activa que la que se le pide a un lector al cual se le cuenta directamente, en forma franca, cuáles son las motivaciones de la conducta. Aquí la participación del lector es una participación creativa. Se puede reconocer la experiencia periodística del autor en este proceso si se piensa un momento en el sistema de la llamada objetividad de la narración periodística. El periodismo ha tenido diversas formas de trasladarse a la literatura, pero no ha sido sino modernamente, en las últimas décadas, cuando se ha incorporado directamente a la narración, cuando, incluso, han comenzado a hacerse narraciones prácticamente articuladas sobre sistemas perio-

dísticos.

En general, en estos casos lo factual adquiere primacía: son los hechos lo que importan. Y estos hechos son elegidos dentro de un cierto y oscuro sistema canónico que establece lo que podríamos llamar la originalidad y el rasgo insólito de la realidad. Es decir, la tendencia periodística no solamente es factual, no solamente marca sucesos en sustitución del comentario, del análisis o de la meditación sobre los hechos, sino que, además, elige los hechos de entre aquellos que pueden ser más llamativos, más curiosos, más excitantes. De algún modo cuando el periodismo descende a las vidas humanas lo hace para descubrir que en lo más común y vulgar sin cesar están ocurriendo cosas absolutamente inesperadas. Es decir, logra una cierta visión de lo original aun dentro de lo aparentemente más trillado de la existencia.

La actividad periodística de García Márquez comenzó a funcionar por el cauce del reportaje a partir de su incorporación al diario *El Espectador*. Mejor dicho, ya desde antes, sobre todo en una experiencia periodística muy curiosa que hace en el período barranquillero en un semanario aparentemente deportivo llamado *Crónica*, y luego en *El Espectador* de Bogotá, comienza a intentar el reportaje directo. Es conocida una serie recogida hace muy poco en un libro titulado *Relato del naufrago*, que es meramente el reportaje a un naufrago. En él el escritor, que es el que reporta, tiende a disolverse en apariencia, para dejar a un protagonista que narra su aventura. La labor del escritor se hace como más sutil, más indirecta, en la misma medida en que aparentemente es sólo el personaje común y corriente, el marinero, quien está contando. En los hechos, la tarea es, como sucedía en el caso de los cuentos hemingwayanos o en el primer cuento de este tipo de García Márquez, una tarea de estructuración mucho más delicada y esforzada.

Otra serie narrativa del mismo tipo obliga al autor a un doble movimiento mucho más curioso. Se trata de la serie no recogida en libro, *El relato del ciclista*, constituida por reportajes del autor al campeón de la vuelta ciclista de Colombia. Cada fragmento de la vida del ciclista está visto de un modo protagónico por este personaje que cuenta su arístia, y de un modo directo por el autor, a través de un comentario, de un análisis del personaje que él hace paralelamente, lo que parecería indicar cómo el personaje de la inserción del escritor y de los significados se hace central para García Márquez en este momento. Se le hace fundamental encontrar el modo en el cual la presencia del escritor esté en un relato, lo determine y lo oriente sin que ella sea visible.

Junto a esta influencia, el periodismo, quiero señalar otra también

influencia mediadora para el nuevo período de García Márquez. La actividad a la cual se consagra especialmente a partir de los años cincuenta y cuatro, pero que ya desde antes era su verdadera obsesión, es la crítica cinematográfica derivada sobre todo de su pasión por el cine. Pasión absolutamente incontenible que ha de llevarlo a transformarse en crítico de cine y a ambicionar, cuando viaja a Europa en el cincuenta y uno, dedicarse a la dirección cinematográfica. Durante un año trabajará en Roma en el Centro de Estudios Cinematográficos. Y ésta constituirá una de sus pasiones hasta el día de hoy.

Durante este período el escritor es contemporáneo de algunos de los descubrimientos y de las transformaciones que se producen en el estilo cinematográfico mundial. Estamos hablando de la década del cincuenta. La década del cincuenta que es aquella en la cual las monstruosidades sagradas del cine convencional norteamericano comienzan a romperse con la emergencia de la línea marcada por el Actor's Studio. Es la aparición de Marlon Brando en el cine y de las direcciones determinadas por las técnicas de Elia Kazan. Y más importante que este cine, que en último caso puede ser lateral, la irrupción del neorrealismo italiano. Esta es la década de la obra inicial y genial de Rossellini, sobre todo de *Roma, ciudad abierta* que constituye un momento crucial de la historia de la cinematografía, o *La terra trema* de Lucino Visconti, otro de los grandes ejemplos del documental directo sobre una realidad. Es sobre todo la época prodigiosa de las obras maestras de Vittorio de Sica, *Ladrón de bicicletas* y *Umberto D.*

La importancia de este cine y el impacto que provocó sobre la sensibilidad de los espectadores, llevó a decir a algunos grandes críticos como el del *New York Times*, que por primera vez había visto cine en el mundo cuando vio *Umberto D.* Esta frase es la que cita para comenzar la crónica de *Umberto D* García Márquez y para decir que ésta es realmente la obra maestra de la cinematografía. El sistema neorrealista se caracteriza por la observación de la realidad hecha con cierta morosidad, por el despojamiento de todo valor ornamental y por la reducción al mínimo de la anécdota, como en *Umberto D* o *Ladrón de bicicletas* donde prácticamente no ocurre nada fundamental. Esta manera de austeridad para tocar la vida común, la vida trivial de un ser humano y rescatarlo justamente en su misma trivialidad es otro de los elementos que concurren (y yo creo que de un modo muy fuerte y muy poderoso) a la composición del nuevo período objetivista y realista de García Márquez.

Pero hay un tercer período, y fundamental ya no en el campo de la escritura, ya no en el del uso de las imágenes y de la sobriedad expositiva, literatura-cine, sino en el campo de los asuntos de la literatura que

debe traerse a colación, porque si no tampoco se entendería qué pasa en el escritor.

Este es un hecho que conmueve la vida colombiana, y que se conoce ya en la sociología latinoamericana como *la violencia colombiana*. Hicimos una alusión cuando hablamos de la muerte de Jorge Eliecer Gaitán ocurrida el 9 de abril de 1948 y que provocó *el bogotazo*. La violencia no nació con la muerte de Gaitán sino que venía desde antes. La muerte de Gaitán se inscribe dentro de la violencia, sobre todo cuando él, una semana antes, acaudilla la más inmensa manifestación pública que se haya visto en Bogotá llamada *la marcha del silencio*. En ella se le pide al gobierno paz y que detenga la matanza que había iniciado. Este es un hecho que acelera el proceso de la violencia que no sólo es producto del ascenso al poder de Ospina, aunque éste al subir al poder en el cuarenta y siete no hace sino adoptar una línea de violencia sobre el país. En cierto modo viene antes, está determinada por la injusticia social y por la compulsión de esta estructura. No hay caminos, digamos, normales de expresión de la oposición y de la integración social, y por lo tanto se producen violentos estallidos. A partir sin embargo, del cuarenta y siete en forma más intensa y desde el cuarenta y ocho con la muerte de Gaitán, se va a presenciar una verdadera carnicería en Colombia. Una guerra civil no declarada, absolutamente espontánea, arbitraria, sin conducción clara, derivada fundamentalmente de la lucha en los pueblos entre conservadores y liberales, guerra que al parecer dejó trescientos mil muertos en un período de muy pocos años. Se trata probablemente de la convulsión social más intensa que haya conocido Hispanoamérica en los tiempos modernos.

Esta violencia tiene un primer período intenso que va desde el cuarenta y siete, ascensión al poder de Mariano Ospina Pérez lo que significa gobierno conservador y política de represión violenta contra los liberales, y se continúa hasta el año cincuenta y tres en que sube al poder un militar que establece una verdadera "pax romana". Este militar es Rojas Pinilla. En cierto modo había sido el jefe de la represión durante un período largo, pero al tomar el poder logra con mano muy dura establecer un cierto respiro en la lucha, sobre todo porque se sitúa por encima de la contienda que divide a los sectores políticos del país. Esto dura nada más que hasta el cincuenta y siete, año en el cual Rojas Pinilla es derrocado por sus mismos partidos. El proceso de la violencia ha de continuar pero en forma más apagada hasta concluir prácticamente la década. Incluso podría decirse que no ha cesado en Colombia, si bien ha ido adoptando nuevas formas. Ya no las formas espontáneas y arbitrarias, las formas totalmente ingobernadas de la lucha sanguinaria, de

la verdadera vendetta, sino las formas estructuradas de la lucha armada y, sobre todo, ideológica.

La violencia no tocó igual a toda Colombia. Departamentos como el de Tolima fueron absolutamente saqueados y desmantelados; en cambio provincias como las de la costa no fueron directamente afectadas. Pero la violencia contaminó la vida entera del país. Los grados de salvajismo a los que llegó han sido reunidos pacientemente por varios investigadores, sobre todo por monseñor Guzmán en un libro bien conocido que se titula *La violencia en Colombia*.

¿Qué efecto tuvo este fenómeno en la literatura y el arte? Un efecto realmente muy curioso. En primer término genera una verdadera explosión narrativa en el país conformando un movimiento artístico que se conoce hasta hoy como *la novela de la violencia colombiana*, que aún no se ha cerrado. Es el ciclo de la novela de la violencia que comienza aproximadamente por el año cincuenta y tres, justamente con el ascenso al poder de Rojas Pinilla y la detención de un proceso que permite la aparición de una serie de novelas que adoptando diferentes modalidades llega hasta el día de hoy.

El efecto es en primer término el de un extraordinario acrecentamiento de la producción literaria de un país, un país como Colombia que tenía muy escasa producción narrativa, que no tenía editoriales, que no tenía sistemas de comunicación literaria perfectamente organizados. En este sentido hay que decir que este proceso significa un cambio en la situación creadora del país. El país se apresuró a crear más. Además, casi todos los escritores atendieron a una serie de sucesos y trataron de expresarlos, de contarlos, de manifestarlos en sus obras.

Probablemente ha sido una novela que se publica en el cincuenta y tres, *Viento seco* de Daniel Caicedo, la novela que más claramente llamó la atención acerca de esta situación. La novela de Caicedo se publica en el cincuenta y tres y tiene de inmediato dos o tres reediciones, fenómeno absolutamente desconocido en Colombia, donde los libros se publicaban y ni siquiera se vendían, e índice muy claro de la atención y del interés del público por este tipo de literatura.

Por otra parte *Viento seco* viene precedida de un largo ensayo de Antonio García que es uno de los pensadores que orienta una de las tendencias de la época acerca del problema de la violencia y de la permanencia de este tema desde los orígenes del país y su manifestación a través de las obras literarias. Otros escritores ya importantes se interesan en él.

Así por ejemplo, Osorio Lizarazo que es en cierto modo el escritor proletario de Colombia y que hasta el día de hoy no ha sido examinado ni atendido con el interés que se merece. Lizarazo en ese mismo año publica su mejor novela: *El día del odio*.

Dentro de esta tendencia debe inscribirse a un escritor muy conservador, hispanista y arcaizante como es Eduardo Caballero Calderón que, sin embargo, también se ha interesado por este tipo de tema. Escribe *El cristo de espaldas* en el cincuenta y dos y *Siervo sin tierra*, en el cincuenta y cuatro.

Si este tema toca a los grandes y mayores escritores, también marca a los escritores más jóvenes. En el caso de los escritores de Medellín, es Arturo Echeverría Mejía quien escribe *Marea de ratas*, una novela tensa, violenta y muy seca; detrás de él será luego su compañero generacional, Manuel Mejía Vallejo, quien escriba *El día señalado*. Hay por lo tanto una intensa producción, y escritores de generaciones diferentes atacan todos este tema.

En el año siguiente, en el cincuenta y cuatro, se suscita una curiosa polémica o discusión acerca de este material. Los críticos más importantes se ponen de acuerdo en señalar la imperfección del mismo. Zalamea Borda dice:

*“Estas obras bautizadas genéricamente como novelas son de un valor desigual y a ellas he procurado referirme siempre que he podido con la objetividad y el respeto que se merece todo trabajo del género. Sin embargo, me parece una obligación profesional ineludible la de afirmar que la gran mayoría de esos libros carece de valor literario, de belleza artística, de profundidad psicológica, de expresión sociológica y que su importancia se reduce a la de todo testimonio individual honesto sobre cualquier episodio histórico, pero sin que pueda tener la pretensión de recoger (como sí lo lograron Tolstoy y Zola, para citar dos solamente entre los grandes), todos los hilos. Ni siquiera algunos de ellos de que está tejida la estofa de los días que vivimos en un pasado cuyas sombras aún nos atemorizan”.*

Por su parte Hernando Téllez, más lúcido, más directo, dice:

*“¿Por qué es tan deficiente la calidad de los testimonios literarios que se nos presentan todos los días sobre la tragedia colombiana? La cuestión vale la pena de ser examinada con alguna atención crítica. En primer lugar, conviene advertir que hay una confusión de criterio respecto de lo que es literatura, obra de arte, y lo que es simplemente testimonio. Parece, a juzgar por los libros editados en los últimos años, algunos de los cuales han merecido un vasto favor del público, que sus autores suponen, con la mejor buena fe del mundo, que el arte literario se produce como un derivado del documento”.*

Efectivamente, no hay duda del valor documental, testimonial de un

libro como *Viento seco*. *Viento seco* es un libro realmente extraño; por momentos se diría que es un fragmento del marqués de Sade porque incluye todas las sevicias, las torturas y los horrores que pueden imaginarse acumulados en un conjunto de personajes que padecen incesantemente. Todo esto corresponde a la historia de la represión en Cali, una zona del valle, y en ningún momento se discutió ni se negó la verdad testimonial del libro. El propio Hernando Téllez dice que no hay duda de que aquí estamos en presencia de un testimonio veraz; lo que está en discusión es si se trata de una obra de arte.

En este debate ha de terciar, muy tardíamente, García Márquez. En este momento, en el año cincuenta y cuatro, quienes opinan de esta forma, prácticamente yo diría que están diciendo lo que él mismo piensa y opina de esta literatura.

En el año cincuenta y cuatro, cuando García Márquez publica su cuento el cual obtiene premio, *Un día después del sábado*, no faltan lectores del semanario donde se publica que mandan cartas preguntando qué es este escritor que se despreocupa tan enteramente de lo que está pasando en el país y que no atiende, o no trata, los temas del drama nacional. Se genera así una verdadera polémica en torno a su cuento, al cual casi diríamos, para aplicar las fórmulas ya consabidas, se lo acusa de escapista.

En este tiempo seguramente García Márquez piensa lo mismo que sus verdaderos mentores, Zalamea Borda y Hernando Téllez, porque cuando años después reflexiona sobre el tema no dice cosas muy diferentes. ¿Cuál es su crítica a este material? Que la novela de la violencia es simplemente un catálogo enumerativo de muertos, lo cual malentendido por Harss, lleva a éste a cometer un error de interpretación en el libro *Los nuestros*.

García Márquez dice que esta novela simplemente cuenta muertes, sevicias y horrores que llegan a grados realmente horripilantes y difíciles de imaginar. Pero que estos horrores, reales en último caso, no sólo no alcanzan para hacer literatura sino que además tampoco alcanzan (y ese es el pensamiento más profundo de García Márquez) para lo que importa ante un fenómeno como el de la violencia, que es comprender la violencia. Efectivamente, una serie de episodios de horror actúa en la literatura como impacto que se formula sobre la conciencia moral del lector; están destinados a realizarse, a adquirir significado en la conciencia moral donde, entonces sí, promueven algunos principios básicos de respeto humano, de amor al prójimo, de justicia. Y al movilizar estos valores que el escritor descuenta que existen en la conciencia de su lector, generan,

por lo tanto, una reacción de indignación ante la serie de episodios que se van contando. Pero como toda reacción que está exclusivamente puesta sobre la alarma moral y sobre la indignidad de ciertos principios muy generales, se agota prontamente y no tiene más riqueza ni provee de otras resonancias al lector y al hombre que utiliza esta literatura. De allí que García Márquez señala que lo importante para él no es contar la violencia, sino tratar de comprender cuáles son las raíces de la violencia, de dónde surge y cómo se ha podido llevar a cabo. Su preocupación entonces se ubica en el campo del conocimiento, no meramente en el campo factual de impacto sobre el lector; y ampliando más el alcance de la literatura considera que ésta debe funcionar como una verdadera pista que va desarrollando el conocimiento de una realidad. De allí que su proposición sea distinta de la proposición de los demás escritores. En sus obras sobre el tema de la violencia prácticamente no se cuenta nunca una violencia directa. Creo que hay un solo muerto en sus libros dedicados a la violencia, y casi nunca trata de situaciones violentas en sí, sino de los momentos de paz que se producen entre una y otra violencia.

*La mala hora* se inicia con la muerte de un personaje, pero toda ella ocurre, digamos, fuera del estado de violencia aparental. No hay torturas, no hay masacres, no hay muertos, no hay situaciones del tipo de las que recogieron tan ardientemente los demás novelistas colombianos. El escritor trabaja como a posteriori de un proceso de violencia previo a otro proceso de violencia, como en una cierta pausa del decurso histórico, lo que indica en él una visible retinencia contra los elementos llamativos, dramáticos y melodramáticos de este tipo de asunto. Hay aquí un poco de influencia de algunos materiales cinematográficos, los más austeros del neorrealismo italiano, el deseo de no trabajar jamás los elementos brillantes, sino aquellos aparentemente opacos, grises, pero impactantes. Pero hay también una preocupación de conocimiento, que yo diría que sin embargo no se cumple en su obra. Discrepando con la propia afirmación que ha hecho en el texto crítico García Márquez, se puede decir que sus obras del período no son obras en las cuales él desentrañe las raíces de la violencia. Se trataría nada menos que de una de las investigaciones más importantes, más curiosas y más necesarias, y probablemente mucho más allá de las posibilidades de un escritor, el ver por qué entre los hombres y las sociedades vive y se descarga la violencia. Pero cuando quiere buscar estas raíces, aunque no las encuentre directamente, sí delimita el campo donde ellas se producen, un campo de tipo social. Si en los cuentos más objetivistas, decíamos, el escritor describe una serie de comportamientos y construye un texto cuyos significados están en la articulación de los materiales que

se proyectan sobre un cierto fondo, este fondo ahora va a ser claramente de tipo social. E insisto en la palabra porque tratándose de un fenómeno de tipo político, como fue inicialmente la violencia colombiana, el escritor ve ya con cierta nitidez, con cierta claridad, que el campo político no es sino una expresión aparental de un campo mucho más importante y más explicativo que es el social.

A fines del cincuenta y cuatro García Márquez viaja a París. Lo envía su periódico para cubrir la información acerca de la conferencia de los *Cuatro Grandes* que se produce en Suiza. En cierto modo son sus largas vacaciones en Europa. Su diario cierra y él se queda allí trabajando y realizando su tarea.

En París, encerrado en una pieza de hotel, comienza a escribir "La historia de los anónimos", como él llama al tema central de *La mala hora*. En un pequeño pueblo comienzan a circular anónimos en los cuales se cuentan y se dicen, escritos torpemente, todos los hechos secretos y guardados de las vidas de los personajes de ese pueblo, hechos que por otra parte todos conocen porque *quién no se conoce en un pueblo*, pero lo importante es que todos estos hechos están puestos por primera vez a la luz.

Cuando empieza a escribir esta obra, que ha de ser, y él aspira a que lo sea, una gran obra, una obra realmente fundamental, uno de los personajes de la misma, uno de los episodios posibles, comienza a independizarse. Y es así que, cuando ya tenía escrito mucho de *La mala hora*, novela que originalmente no tenía este título ni otro alguno, y a la que estrictamente el autor quiso llamar porque lo consideraba el mejor título, "Este pueblo de mierda", comienza a apartarse del desarrollo previsto y se pone a escribir un cuento, un relato breve que será *El coronel no tiene quien le escriba*. En forma bastante parecida a lo que le ocurrió en su primer período, en el cual el intento de escribir *La casa* se va a traducir sin embargo en *La hojarasca* aquí, el intento de escribir *La mala hora* va a producir *El coronel no tiene quien le escriba*. Y será este relato el que aparezca primero, mucho antes que *La mala hora*. *La mala hora* apenas se publicará en el sesenta y dos y ganará el premio Esso. Incluso puede pensarse que la presentación de la novela al premio Esso fue un intento, digamos, de utilizar todos los materiales sueltos que el autor tenía para una novela que no llegó a cuajar en una estructura enteramente coherente y armónica.

*El coronel no tiene quien le escriba* es el intento y la presentación de García Márquez en la literatura de la violencia de su país. La obra parece continuar a *La hojarasca*. Vuelve a centrarse en una de estas figuras del

pasado representativa de una serie de principios, de una constelación de valores realmente patricios. Este coronel está hecho y cortado con tijeras parecidas a las del otro coronel, el de *La hojarasca*. Ambos son militares y están imbuidos de una serie de valores que distinguen al típico militar decimonónico. Quizá a ninguno de los seres humanos, si no es a este tipo de militares, se le puede aplicar un adjetivo que, por otra parte, no se usa sino para los militares: pundonoroso. Y, efectivamente, el concepto del honor y el de las obligaciones es el que domina esta figura. Pero la circunstancia histórica y social en que uno y otro coronel están situados son enteramente diferentes. Mientras que el primer coronel es realmente un patricio y vive socialmente como una figura que sobrenada en un mundo degradado por la hojarasca, el coronel de la segunda obra está inmerso en la degradación del mundo, es decir, se encuentra directamente en un mundo que depende de factores económicos y sociales, de una serie de demandas que establecen su posibilidad de mantener o no ciertos valores. Este coronel a la muerte de su hijo no tiene de qué vivir. Y el problema de la obra que se mantiene con claridad y nitidez es el de la imposibilidad física de sobrevivir por parte del coronel.

No vamos a intentar aquí un análisis de la obra, sino más bien a tratar de ver de qué modo García Márquez cumple con su propósito teórico de esta etapa acerca de lo que debe ser una novela de violencia.

La variación fundamental que en ella se produce es la que tiene que ver con la escritura. A la escritura poética, muy cercana a la composición de materiales que Carpentier ha definido como pertenecientes a lo real maravilloso y que podríamos encontrar en *La hojarasca*, se contraponen una lengua enunciativa, absolutamente impecable para describir sucesos con una visible preocupación de neutralidad expositiva. Quizá el rasgo que define el estilo en este caso es el de proceder a observar la realidad desmontando todas las acciones en las partes menores que la integran para darle a cada una de ellas un valor equivalente en el campo de la atención. Es decir, la literatura, la escritura moviliza siempre diversas alturas e intensidades. En el caso de esta obra, lo característico, lo central, es una exposición pareja del material. La ya famosa frase inicial del texto "*El coronel destapó el tarro de 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*", trata de una acción absolutamente insignificante. Sin embargo, el problema del escritor consiste en que una acción insignificante debe ser expuesta y manejada como si se tratara de una acción central y capital. El momento fundamental de la narración será

atendido en el mismo nivel de preocupación, pero esta acción insignificante está desmontada para que al recorrer la obra en tramos sucesivos, valoricemos por igual todos sus elementos. Creo que es éste el descubrimiento capital de García Márquez en materia de escritura realista.

El segundo elemento que no está en la escritura, sino en la elección del material, consiste en la adopción de lo que podríamos llamar los rasgos de la tipicidad, tal como pudo haberlos razonado Engels en un ya famoso texto. Es perceptible esta tendencia a la tipicidad en *La hojarasca*, y muy clara en los cuentos realistas que pertenecen a este segundo período.

La tipicidad es un esfuerzo por homologar un conjunto de experiencias muy variadas para extraer los elementos definidores y más característicos de este proceso, estableciendo por lo tanto, una suerte de común denominador explicativo de situaciones y de personajes. Por ejemplo, el pueblo, se dice en algún texto, resume, sintetiza todos los pueblos ardiendo bajo el calor y el olvido en las zonas tropicales de Colombia, podría decirse en las zonas tropicales del Caribe. Dentro del pueblo que está organizado no sólo sobre el modelo de Aracataca como tantas veces se ha dicho, y efectivamente el escritor conoció muy bien el modelo de su pueblo natal, sino sobre el modelo de cualquier pueblecito de la zona —bastaría recorrerla para encontrar de inmediato los rasgos de este Macondo en tantos pueblos— están los personajes. Hay una verdadera constelación de personajes que son verdaderos prototipos. Y estos prototipos de acuerdo con los rasgos de la tipicidad, deben ser los personajes reales de un mundo, de una circunstancia histórica determinada en su funcionalidad adecuada. Así, aparecen personajes que en ciertas zonas de América pueden ser insólitos; por ejemplo, en ninguno de estos pueblos falta un sacerdote, absolutamente en ninguno, fenómeno que en otras zonas americanas podría no suceder. Y el sacerdote, que siempre es viejísimo, que siempre está al borde de la obnubilación y de la pérdida del sentido de la realidad, existe enfrentado o coordinado con un profesional que puede ser un médico o un dentista. Ellos son algo así como los dos poderes, las dos visiones de la realidad.

El tercer elemento que completa esta tríada de poder está representado por el alcalde. No falta en ningún lugar el alcalde —obviamente conservador— que establece el poder y usa de él en beneficio personal, en beneficio de sus negocios privados. A estos tres elementos sobre los que rotan, digamos, las dominantes de la sociedad, hay que agregar otro, variable, que es el comerciante típicamente extranjero. En este caso sirio o libanés como don Sabas. El comerciante es el elemento que juega entre

los poderes ya apoyándose, ya separándose de ellos. No faltan junto a los anteriores, las viudas desconsoladas que tienen siestas muy agitadas durante el calor. Por último, un conjunto oscuro que rodea a los que podrían ser los agonistas de la acción bajo la forma de un pueblo indiscriminado.

El concepto de tipicidad conlleva la simplicidad del esquema y también un posible esquematismo y simplificación. Sin embargo esto está obviado en el caso de García Márquez por un proceso de individuación muy intenso, muy característico de él, que no podemos ni tenemos tiempo de examinar a fondo; pero digamos que cierto conjunto de elementos típicos sirve aquí de marco para el desarrollo de una acción, acción que debe trasuntar el problema de la violencia y examinar sus raíces.

En *El coronel no tiene quien le escriba*, el coronel está sometido a dos situaciones: por un lado a la muerte violenta de su hijo ya que fue asesinado en una gallera mientras pasaba hojas evidentemente liberales contra los conservadores, y por otro, a la de ser un hombre al cual se le debe desde hace dieciséis años una pensión que nunca llega. Es decir, el Coronel, efectivamente, no tiene quien le escriba, porque no tiene quien le ponga la carta en la cual se le anuncie que le ha sido concedida la pensión que le corresponde por ley y derecho. Esta es la situación en que se encuentra el personaje: depende de estos dos elementos en juego y debe realizar una única operación. Hay una sola operación que debe realizar el personaje y es la que tiene que ver con el gallo que su hijo estaba preparando para un combate. Esta es la situación del personaje.

Quiero señalar que si bien estamos trabajando sobre una absoluta tipicidad, sobre una serie de personajes que corresponden a los característicos de un pequeño pueblo, el hecho diferente, el hecho que modifica estos rasgos es un hecho histórico. Cuando se produce la violencia, ¿cuál es esta violencia?, ¿en qué consiste?

En una primera lectura, en una primera revisión, la violencia está definida por lo que ocurrió antes de comenzar la obra, es decir, por la muerte del hijo. Toda la novela no hace sino aludir sin cesar a este hijo muerto. Pero en una segunda acepción, en una segunda manifestación del tema, tendremos que buscar de qué modo esta violencia sigue actuando o ejerciéndose sobre los personajes.

El primer episodio que cuenta la novela luego del despertar del coronel y de su mujer, es la participación en un entierro: “—Este entierro es un acontecimiento —dijo el coronel— el primer muerto de muerte natural que tenemos en muchos años”. Efectivamente, se está en pre-

sencia de una aparente manifestación de paz ya que la muerte se ha producido naturalmente, no por la violencia.

Este episodio es el que reúne al pueblo detrás del personaje. El Coronel y don Sabas van juntos integrando el cortejo; don Sabas le pregunta al Coronel por ese gallo que le interesa comprar, pero:

*“En ese instante se oyó un grito:*

*– ¿A dónde 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 Angel 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”.*

Efectivamente, hace ocho años que viven en estado de sitio, y cuando se vive ocho años en estado de sitio, ésta, que constituye una situación excepcional, se transforma en una situación normal. La alteración de un orden legal, una vez asumida y una vez que comienza a desarrollarse sin variación, termina siendo una segunda naturaleza, y, por lo tanto, simplemente la naturaleza de los hombres que viven dentro de este sistema. La escena está trabajada por García Márquez con el propósito de servir de verdadero elemento de detonación y de revelación de los significados que en la obra se han venido escalonando. En esta escena la violencia también aparece: una violencia convertida en situación aparentemente normal y dentro de la cual viven los seres humanos.

Si observamos otros episodios de la obra percibiremos que lo que llamaba García Márquez la búsqueda de las raíces de la violencia comienza a descubrirse en una violencia que se desprende del funcionamiento normal de las situaciones en que viven los hombres. Si ha habido una violencia anterior con la muerte del hijo, hay ahora otra incesante que recorre la obra: la imposibilidad de informarse de la realidad porque no hay ningún modo de hacerlo. Solamente el médico pasa unas octavillas, y esta forma secreta de informarse demuestra que oficialmente, es decir, de modo natural, no se consigue conocer la realidad, la situación en que viven los personajes.

Pero más visiblemente, hay una violencia que se ejerce sin cesar a lo largo de la obra: la violencia de la situación económica del coronel. El coronel, un hombre anciano ya, que no puede valerse por sí mismo, está

sometido a un régimen en el cual se le niega la posibilidad de vivir. Es decir, la violencia se ejerce directamente a través de lo que anticipa el el título: la carta que nunca recibe, que nadie escribe para conferirle lo que es de derecho.

Del mismo modo que el estado de sitio impuesto durante tantos años se transforma en un estado natural, comienza a serlo el hecho de esperar eternamente una carta que significa la solución de los problemas económicos del personaje. La violencia, entonces, pasa de ser una excepción a transformarse en un verdadero sistema. Y no es encontrada por el escritor en un hecho de sangre, en una muerte, en una destrucción, sino que es descubierta progresivamente en el funcionamiento absolutamente cotidiano y aceptado del sistema mismo en que viven los personajes. Es esta realidad la actitud más importante, o la investigación más afinada que hace García Márquez de una situación social a través de un oscuro teorema que desarrolla su novela.

La novela cuenta todo esto como un fondo de acción que emerge desde el comienzo y que se agudiza en la medida en que se producen una serie de hechos, por ejemplo, la entrega de tierras por parte del alcalde a los que han sufrido inundaciones para luego hacer un negocio personal; es decir, las diversas maneras por las cuales todos los personajes son sometidos a una constante, insidiosa, oscura y no dicha violencia.

Pero si éste es el fondo que se desarrolla a lo largo de la novela, simultáneamente ella atiende a un personaje cuyas reacciones se producen por este proceso de develación y de descubrimiento de una verdad. Hay por lo tanto un doble procesamiento narrativo. El procesamiento del descubrimiento de las situaciones de fondo que determinan el comportamiento de los personajes, y el procesamiento por el cual el personaje adquiere conciencia de esta situación y determina entonces un comportamiento. A este nivel, el peligro que tenía por delante de sí el escritor era el de transformar la novela en un mero mensaje discursivo, en hacer que el personaje descubriera una verdad. Pero ya habíamos apuntado cómo las situaciones reales y sobre todo las derivadas de un concepto de tipicidad, obligan no solamente a presentar personajes típicos en situaciones típicas según la fórmula de Engels, sino también —y éste es el aporte más original—, a presentarlos directamente determinados por la situación dominante, deformados y adecuados a ella hasta el punto de no recordar ni pensar que están viviendo, por ejemplo, en un estado de sitio que no es un estado de derecho sino de emergencia. Sin embargo, esto no se produce; el autor no lleva al personaje a una conciencia lúcida, porque comienza a manejar un elemento al cual carga de valores simbólicos. Este elemento es el gallo de pelea.

Toda la historia se afina en lo concreto, en lo particular, y se niega claramente a asumir cualquier generalidad propia del discurso. Se trata únicamente de si se vende o no el gallo. Si se vende para poder comer o si se deja de comer para mantenerlo. Este tema está vinculado desde luego al de que es el gallo del hijo, lo único que queda de él. Pero visiblemente, y sin que el autor adelante jamás una palabra explicativa, tanto los que eran amigos del hijo como el propio padre, van descubriendo que este gallo significa algo más. La resolución central a la cual llega el personaje al culminar la novela es la de no vender el gallo, de llevarlo a la pelea, de alimentarlo, por lo tanto, hasta que llegue el día en que lo echen al ruedo de la gallera. Y su resolución tiene que ser tan decidida que produzca la última frase del texto:

*“Y mientras tanto qué comemos’, preguntó, y agarró al coronel por el cuello de la 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”.*

Efectivamente, tal como se ha señalado, ésta es la culminación en la cual el personaje asume el principio mismo de la resistencia, y no más que ella, en una forma oscura, no dicha, que solamente se hace nítida para el tema concreto y particular de la conservación del gallo, pero que por el sistema de las correlaciones dentro de la novela, ilumina el significado general de la obra.

En la misma medida en que el animal se transforma en un material simbólico, la conducta del personaje en lo particular determina un comportamiento en lo general, y, por lo tanto, el principio de resistencia que se establece tiene que ver ante todo y simultáneamente con el sistema violento que se ejerce sobre el personaje.

En este sentido la novela cumple una función muy original y muy diferente de la que cumplieron todas las novelas de la violencia colombiana. Si no descubre a fondo cuál es la violencia en los hombres y el porqué de esa violencia en los hombres, sí descubre y determina cómo se produce en el mundo social, cuáles son las verdaderas causas y en qué forma el ser humano es capaz de educarse dentro de ella. El descubrimiento ayuda al lector a desarrollar una conciencia más clara de su mundo, de su realidad y de su destino.

## IV

Nos corresponde ver a continuación el tercer período y la resolución del teorema literario que habíamos propuesto basándonos en la obra de García Márquez. Por lo tanto debemos comenzar a hablar de *Cien años de soledad*.

En unas aclaraciones que hiciera García Márquez en una conversación con Mario Vargas Llosa, señaló que su primer intento literario, su primer proyecto fue la novela *La casa*, proyecto que no llegó a realizarse y que en definitiva produjo *Cien años de soledad*. Comenzó a escribir *La casa* por el año 1948 en Cartagena y de ella habría de desprenderse *La hojarasca*. Una vez concluída *La hojarasca*, alrededor de los años cincuenta y cincuenta y uno, retomó su proyecto anterior pero evidentemente lo abandonó otra vez cuando se trasladó a Bogotá. Es decir, esta obra acompaña al escritor durante todo el primer período de su literatura. De ella conservamos solamente algunos fragmentos que el autor publicó en sus años de Barranquilla. Son suficientes para demostrarnos la distancia que hay entre este proyecto inicial y la obra definitiva que aparece en el año sesenta y siete bajo el nombre de *Cien años de soledad*.

No bien concluída *La hojarasca*, se pone a trabajar alegremente en esa novela tal como lo confiesa en la nota autobiográfica que en el año 1952 acompañará al cuento *La mujer que llegaba a las seis*, y según también como lo registra una carta personal que escribiera a un amigo en ese mismo año. De esa carta muy divertida, muy disparatada y muy absurda, mencionaremos algún fragmento que nos permitirá situar este proyecto inicial, y avizorar la distancia en la cual se ubica la redacción final. Está escrita en ese tono burlón, liviano, gozoso que caracteriza la comunicación privada de García Márquez desde sus años adolescentes.

*“Y podemos regresar a nuestros predios del hijo de la noche. Aureliano Buendía te manda saludos, igualmente su hija Remedios, medio puta que salió al fin con el vendedor máquinas Singer. El otro hijo Tobías también se metió a la policía y lo mataron. Así que sólo queda la niña que no tiene nombre ni lo tendrá sino a quien todos llamarán simplemente la niña, todo el día sentada en su mecedor oyendo el gramófono que como todas las cosas de este mundo se dañó. Y ahora se creó el problema en la casa, porque el único que sabe de herrería en el pueblo es un zapatero italiano que nunca en su vida ha visto un gramófono. Zapatero va a la casa y trata de martillar, componer, remendar cuerda inútilmente y mientras tanto muchachito del agua, yendo, entrando, echando agua, silbando piezas gramófono en cada casa ha ido diciendo: gramófono coronel Aureliano se dañó esa misma tarde gente ha corrido vestir cerrar puerta*

*poner zapato peinarse para ir a casa del coronel. Este por su parte no esperaba visita, pues gente del pueblo no había ido a su casa en quince años, desde cuando se negaron enterrar cadáver Gregorio por miedo a la policía y coronel insultó cura, pueblo, copartidarios, retiróse consejo y enterróse en su casa de tal suerte que sólo quince años después cuando se daña, revienta la cuerda del gramófono la gente vuelve a la casa y coge al coronel y a su esposa, doña Soledad, completamente desprevenidos para que niño no llore tiene que cantarle toda la gente del pueblo las canciones del gramófono y doña Soledad se sorprende que todo mundo sepa las piezas del gramófono sin haber ido a la casa y se descubre que era muchachito del agua quien había casa en casa, silbando, cantando piezas para que todo mundo las aprendiera..."*

Y sigue contando diversos episodios de este proyecto narrativo en el que se encuentra totalmente inmerso. De este proyecto, dijimos, se publicaron algunos fragmentos. Se publicó *La casa* donde justamente el coronel Aureliano Buendía es el centro objetivo que reúne aparentemente todo el material y los diversos personajes que componían la historia. Es decir, el coronel, el hijo Tobías, la hija, no la niña de que habla en esta página sino Remedios, la hija del coronel, en fin diversas escenas sueltas.

La composición en cierto modo, podría emparentarse con una manera inconexa de elaborar la obra semejante a la que Alvaro Cepeda Samudio escribe por ese tiempo titulada *La casa grande*. Este proyecto abandonado, fue severamente contrastado, severamente negado por el segundo período realista, objetivista y social al que nos referimos oportunamente. Este período, decíamos, trataba de emparentar la literatura con un cierto servicio social similar al que la cinematografía neorrealista realizó en este tiempo.

García Márquez en un pequeño comentario que realiza en esta época a propósito de *Ladrón de bicicletas*, dice que es la película más humana que jamás se haya realizado. Esta preocupación de captación de seres comunes y corrientes, de comprensión e interpretación de vidas absolutamente habituales, cotidianas, grises, rige la producción de su segundo período, y establece un contraste muy visible con el proyecto inicial.

El segundo período se opone claramente al primero no solamente en la imaginación y en el uso del material mucho más desbordado, inventivo y gozoso, sino también en una cierta concepción de los temas. Si se piensa un momento en las obras fundamentales del primero y el segundo período, se advierte lo siguiente: *La hojarasca* desarrolla una historia que, decíamos, va desde comienzos de siglo hasta el año 1928 en que se sitúa la acción. En cambio, en el segundo período se descubre un tipo de literatura que cuenta directamente la realidad del momento, que se enfrenta de un modo muy categórico a la contemporaneidad, y que trata de mani-

festar y expresar los problemas de la vida actual. Todo ello va componiendo una preocupación nacional muy clara que habíamos señalado como el rasgo definidor de la opción fundamental e inicial del escritor. Pero es visible esta especie de ambivalencia que se produce en la elección del material relacionada con el período que ha de tocar el escritor. Por un lado, el uso inclusive de algo como el año veintiocho que es el año aproximado de su nacimiento parece marcar claramente la tendencia a reconstruir una saga, una historia anterior que habría sido transmitida oralmente. Así convendría recordar y evocar aquellas historias, aquellos cuentos que su pariente, justamente el coronel, le habría narrado de niño; por otro, la instauración directa en la experiencia de vida que le corresponde, por cuanto al escritor es en sus años de juventud, estrictamente contemporáneo de los procesos de la violencia en su país.

El esfuerzo que hará en la tercera etapa será el de incluir todo el conjunto, el de abarcar esa totalidad temporal e ir hasta sus fuentes. El período axial se transfundirá en la literatura de *Cien años de soledad*, en un período también presente. El período que abarca *La hojarasca* se fundirá con este presente pero sobre todo recogerá los materiales y los datos que correspondían a una época pretérita. Así que puede recordar en *La hojarasca* aquel momento en el cual, en un ataque de fiebre, evoca el coronel un episodio de las guerras civiles que ocurría justamente a las órdenes del coronel Aureliano Buendía, y es la mágica, legendaria aparición del duque de Marlborough disfrazado de tigre en el campamento militar del coronel Aureliano Buendía y todas las referencias a ese mundo anterior a la historia contada. Este mundo por lo tanto se sitúa más allá de una fecha de límite infranqueable que parece ser el 1900. Todo este mundo es el que ha de irrumpir violentamente en *Cien años de soledad*. Es decir, que el primer intento, es una operación de recoger y coordinar diversas proposiciones, diversos tiempos, para someterlos a uno mucho más amplio, vasto y sistemático.

En este sentido creo que toda consideración de una obra como *Cien años de soledad* debe comenzar por atender justamente a esta denominación: *Cien años de soledad*. Una denominación donde una referencia estrictamente cronológica, estrictamente temporal, cien años, está acompañada de una adjetivación discordante que la hace presentarse como una verdadera metáfora. La medida de cien años es una medida habitual si se quiere en las denominaciones de lo que llamaríamos un número perfecto según la tradición. Pero además es una medida que tiene un aire mítico no solamente por señalar un siglo, sino por ser la que mide la extensión más vasta que puede imaginar el hombre. Es decir, estos son los cien años en que un personaje legendario duerme, este es justamente el período

do de apariciones y desapariciones dentro de la leyenda, pero además, es una medida muy exacta y atinada del tiempo.

Recordemos que en *La hojarasca* la medición del tiempo era exacta y estricta, del mismo modo que en *El coronel* se puede saber exactamente cuándo se produjo el decreto del gobierno de Alfonso López instituyendo las pensiones para los militares que actuaron en las guerras, y sobre todo que llegaron a la Guerra de los tres años, de los mil días. Porque, efectivamente, hay una medición, una determinación del tiempo calendario perfectamente establecida y muy rigurosamente seguida. Del mismo modo, creo que subrepticamente detrás de la novela, sin llegar de ningún modo al rigor y a la exigencia estricta, hay también un intento de dimensionar un período que aproximadamente corresponde a los cien años, aunque este período se desfibra en los dos extremos: en su comienzo, en una pérdida de la medida del tiempo, en su final, en una recuperación subjetiva del tiempo.

La novela no está presentada como un continuo, sino que está dividida en capítulos sin números y sin títulos que tienen aproximadamente la misma duración. De hecho son veinte capítulos los que permiten una primera y mecánica división del material. No se presenta como un continuo en cuanto a que por lo menos reconoce la presencia del capítulo, régimen de organización del material narrativo muy antiguo y que corresponde casi a los inicios del género. Es el caso prototípico de *El Quijote* que a su vez está vinculado con las formas de la cuentística de las cuales se desarrolla la forma novela. Pero si bien mantiene esta división, estas leves pausas, el conjunto en sí trata de homologarse sobre un ritmo, un modo y una serie de procedimientos similares. Quizá el primer dato que se debe tener en cuenta es la homogeneidad del conjunto, lo parejo de la organización de los materiales y la tendencia muy visible a redondear sin cesar, pequeñas escenas, brevísimas situaciones, casi formas epigramáticas.

Se ha señalado que hay en García Márquez una tendencia irrefrenable a transformar todo suceder, todo proceso, todo decurso en anécdota, en una sucesión de anécdotas. Podría decirse si se atiende a sus sistemas de declaraciones y a su modo de comunicación, que hay una tendencia a reducir la anécdota a frase, a fórmula, a veces a un chiste. Lo que se destaca en esta literatura es el carácter de pequeñas acuñaciones brillantes y sucesivas que se encadenan una tras otra creando la sensación de un salto continuo. Un salto continuo en cuanto que estos materiales están simplemente yuxtapuestos, uno junto al otro como breves acuñaciones, breves resoluciones, pequeñas escenas, frases, observacio-

nes, pequeños golpes de efecto que potencian un brillo, una intensidad vigente, una magnificencia muy llamativa de la composición.

Creo que esa imagen es la primera que llama la atención al lector de la novela, esa pirotécnica incesante que caracteriza el decurso narrativo. Más allá de que la novela esté dividida en capítulos de duración parecida, y por lo tanto en organizaciones temporales con cierto ritmo, está esta sucesión ininterrumpida que proviene del sistema de la escritura, del modo de articular el material narrativo y que hace de la novela la sucesión constante de pequeñas aventuras narrativas.

La novela se presenta así como un larguísimo collar de fragmentos. Claro está, estos fragmentos se suceden unos a los otros y mueven a los mismos personajes. Pero la preocupación visible del escritor que me parece más dominante en él y casi más fuerte que su voluntad, es la de un narrar deshilvanado, un narrar incesante, sin interrupción, pero no necesariamente organizado y, sobre todo, no necesariamente unido por ciertas leyes causales. En cierto modo sería lo contrario de lo que caracteriza una obra como *La mala hora* o como *El coronel*, donde el rigor, la exigencia, la racionalidad y el encadenamiento de los materiales están perfectamente establecidas. Creo que hay una como primera petición de principio que corresponde al cauce donde se coloca la narrativa.

La narrativa que es siempre una forma de descendimiento y de vulgarización de la poesía, de lo poético en sus primeras manifestaciones históricas, y pensando particularmente en las formas que adopta a lo largo de la edad media europea y en todos los momentos en que está situada en el horizonte de la invención popular o folclórica, tiende a perder la posibilidad de concentración y a ser incapaz de realizar un plan vasto que abarque la totalidad del proyecto. Normalmente en sus comienzos o en sus manifestaciones populares, la narrativa es acumulativa, carece de una línea central que la organice y deambula en un sentido u otro.

En una novela medieval como *El príncipe de Tyro*, ocurre que ella comienza con un momento muy terrible y dramático. Repentinamente el personaje hace un viaje y de inmediato se pasa a los sucesos del mismo y prácticamente se olvida el planteo inicial. La novela sigue deambulando por caminos laterales sin organizarse como una proposición inicial que se va realizando a lo largo de un desarrollo.

Visiblemente en obra tan magistral como *El Quijote*, el sistema acumulativo en la primera parte es notorio. Sistema acumulativo que desde luego permite incluir tanto un cuento marginal: *Los amores de la pastora Marcela y Crisóstomo*, como una novela, *El curioso impertinente*,

que alguien encuentra dentro de un cajón. Cualquier cosa puede entrar en un sistema narrativo que simplemente acumula episodios y sucesos y que apenas en la segunda parte comenzará a tener una planificación más orgánica y más coherente.

En los hechos, este sistema es el que sigue la narrativa por mucho tiempo y hasta avanzado el siglo XVIII. La organización, la planificación, la supeditación de los materiales a un proyecto corresponde a un período tardío de maduración de la narrativa que, por otra parte, es el de la asunción de las formas burguesas al concluir el XVIII, y, sobre todo durante el gran siglo XIX. La novela se puede organizar ya sea por ejemplo, para contar estrictamente la vida de una persona y desarrollar como línea central todo el decurso que va desde un determinado momento de la vida hasta el final o hasta el momento clave de la misma, o contar una serie de vidas imbricadas dentro de un cierto proyecto armónico.

Estamos pues ante la capacidad de planificación y de organización del material literario que corresponde al mismo proceso y al mismo esfuerzo que despliega la burguesía cuando es capaz de crear las bases de la revolución maquinista industrial, cuando es capaz también de desarrollar un plan de elaboración de la realidad y de supeditación de la realidad a su uso perfectamente organizado. Estos son caracteres que corresponden a una clase y a un dominio del material. Y efectivamente hasta nuestros días toda vez que un material se ubica en una zona culta, toda vez que responde a una tendencia alfabeta clara, es un material coherente, orgánico, armónico.

En el caso de García Márquez, quiero hacer notar una dicotomía que se establece entre la sucesión del material, los episodios sueltos y la aparente independencia y autonomía que fácilmente cobra cualquiera de estos materiales y que permite en todo momento hablar de tal o cual episodio y evocar tal o cual réplica en forma muy independiente de la obra, y el esfuerzo, creo mucho más secreto, mucho más disimulado, de estructuración y planificación del material.

En la lectura espontánea, la novela aparece como una mera sucesión de episodios; por lo tanto, más que destacar este rasgo, importa subrayar el otro, o sea, el rasgo que tiene que ver con su organicidad. Para eso vamos a partir del hecho de reconocimiento de estos veinte capítulos de dimensiones similares en los cuales está dividida la obra. Y vamos a intentar algo que yo sepa no se ha intentado: tomar este conjunto de materiales y descubrir cuál es el plan general al que se ajustan y desarrollan. Para eso voy a partir del registro de la comprobación de que la novela trabaja sobre tres dimensiones distintas de lo temporal, sobre tres conceptos del

tiempo.

No tomo en cuenta, ya que es un tema que no nos sirve al efecto de la explicación aunque vale la pena señalarlo, todas las ideas sobre la recurrencia del tiempo, sobre las formas cíclicas, etc., que sobre todo se marcan muy claramente a través de unos parlamentos de Ursula Iguarán, sino que me refiero al tratamiento general de la novela y a su ubicación dentro de concepciones temporales. En este sentido hay tres que son muy claras y muy diferentes. Para empezar por la última convendría tener muy presente el capítulo diecisiete. La novela realiza una suerte de giro, de reconversión. Esa reconversión tiene que ver con la historia del último Aureliano, Aureliano Babilonia.

Este personaje se dedica al conocimiento y al estudio encerrado en el gabinete, antiguo gabinete de Melquíades, y trabaja exclusivamente para el saber y la develación de los manuscritos escritos en sáncristo y organizados de acuerdo con una clave. Este personaje ha de salir de la casa y al hacerlo, ha de establecer contacto con el mundo. Esos contactos son con una librería donde consigue los libros que necesita para sus estudios, y, posteriormente con algunos personajes con los cuales integra una peña, un cenáculo.

*“Aquel fatalismo enciclopédico fue el principio de una gran amistad. Aureliano siguió reuniéndose todas las tardes con los cuatro discutidores que se llamaban Alvaro, Germán, Alfonso y Gabriel, los primeros y últimos amigos que tuvo en la vida. Para un hombre como él, encastillado en la realidad escrita, aquellas sesiones tormentosas que empezaban en la librería a las seis de la tarde y terminaban en los burdeles al amanecer, fueron una revelación. No se le había ocurrido pensar hasta entonces que la literatura fuera el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente, como lo demostró Alvaro una noche de parranda”.*

Desde que Aureliano aparece como un intelectual, el primer intelectual en la familia de los Buendía, comienza a asumir ciertos rasgos que lo vinculan a una historia, a un tiempo que yo llamaría tiempo biográfico del autor. Y, efectivamente, los cuatro últimos capítulos de la obra, del diecisiete al veinte, son capítulos en los cuales recuperamos un cierto aire de autobiografía subrepticia o de *“memorias de mi vida juvenil”* que maneja el autor. Es fácil establecer ciertas asociaciones con personajes conocidos: señalamos ya la del sabio catalán don Ramón Vinyes, el intelectual y renovador de la vida barranquillera. Podría citarse y sugerirse una que no ha sido observada, pero que me parece bastante persuasiva, entre Aureliano Babilonia y José Félix Fuenmayor, el narrador, el cuentista del que hablé. Y desde luego, todos los episodios en que aparecen estos cuatro amigos que son los integrantes del grupo barranquillero. Las diversas instancias posteriores son una verdadera reconstrucción, en

la cual obviamente ya no está Macondo, sino Barranquilla. Aquí está la historia de la vida del autor que reconvierte la novela a la autobiografía y a las memorias. Y la reconvierte, por lo tanto, a una concepción del tiempo personal y casi subjetiva donde la cantidad de alusiones, de guiños cómplices, sitúa el material en una dimensión específica y especial del tiempo que sólo halla su verdadera clave en la medida en que seamos capaces de interrogar la vida particular, es decir, la biografía de García Márquez.

Si es este el tono del tiempo para estos cuatro últimos capítulos, no lo es evidentemente para los tres iniciales. Ellos, al revés exactamente, se sitúan fuera del tiempo. Es muy visible en el planteamiento inicial de la novela, incluso por la elección de ciertos nombres y apellidos como Arcadio o Buendía, que se quiere reconstruir un tiempo no histórico sino legendario, un tiempo ajeno a la realidad, enteramente abierto, por lo tanto, casi una especie de presente eterno e invariable.

Una cantidad de hechos contados en este comienzo de la novela, claramente marcan el afán del escritor por crear una *Arcadia*, un mundo pretérito anterior a la historia, anterior a la muerte, vinculado obviamente con todas las concepciones que las diversas leyendas y cosmogonías han hecho sobre los orígenes del mundo, el nacimiento de los hombres, y su establecimiento primero. Son un repertorio de asuntos que se pueden encontrar en casi todos los poemas primitivos desde el Gilgamesh babilónico hasta el poema del Génesis hebraico. Cualquiera de ellos tiene referencias similares sobre la primera pareja, el viaje, el tabú que se viola, la búsqueda de la realidad, la creación de la familia, el primer acoplamiento sexual, el nacimiento de los seres humanos, etc., etc.

Todo el material aludido de *Cien años* está trabajado sobre esta misma tesitura, y visiblemente intenta colocarse fuera del tiempo, crear la sensación efectiva del paraíso donde todo se inicia, donde por primera vez, como decía el poeta romántico, Adán despierta y comienza a ponerle nombre a las cosas porque no lo tenían hasta ese instante.

Pero entre este comienzo que se cierra justamente en el capítulo cuarto donde el pueblo se organiza porque aparece una autoridad que se llama Moscote enviada por un gobierno existente, y el último tiempo de tipo biográfico y personal, se sitúa claramente en lo que llamaríamos la historia. Es decir, de los capítulos cuarto al diecisiete estamos en un curso que se ubica sobre el campo de la historia, sobre un proceso histórico. Este tiempo tiene un modelo visible, y todo el conjunto de materiales que allí se organizan corresponden a una serie de hechos, de episodios que se pueden conocer muy bien a través de la historia colombiana.

Cuando digo un tiempo histórico, quiero decir un tiempo compartido por una sociedad, que no pertenece al mito ni a la vida personal, sino a la colectividad, al conjunto de los hombres, y que por lo tanto queda acuñado en apíodos, hechos, personajes que representan claramente para toda una colectividad una dimensión del tiempo. Este tiempo corresponde a los cien años, al decurso histórico.

Es visible el manejo por parte del autor de la historia de su propio país, y fácilmente como en un libro de historia colombiana se puede tratar de articular los materiales que aquí se suceden.

Cuando la novela, o simplemente cuando la épica abandona el tiempo del mito, debe situarse fatalmente en el tiempo de la historia. El proceso de las formas literarias claramente se ve al hacer el cotejo entre las dos grandes epopeyas: la griega y la latina. La epopeya griega está fuera del tiempo histórico, porque aunque reconstruya un aparente hecho histórico —la presunta guerra de Troya— sitúa a toda ella dentro de una intemporalidad que ofrece la posibilidad de que cualquier suceso puede ser modificado sin que por ello sea afectada la organización de los materiales. En cambio una epopeya como *La Eneida* de Virgilio se sitúa en el tiempo histórico ya que debe narrar ateniéndose a un esquema previo que no puede vulnerar ni modificar. El intento de Virgilio —híbrido en el campo de lo épico— es asimismo un intento de cohesionar la invención y la imaginación libre de la época con los deberes de la organización y de la casualidad que impone la historia. Fatalmente Eneas debe llegar a Roma, fatalmente Eneas debe fundar Roma. En cambio Aquiles podrá no matar a Héctor; es un problema de la absoluta libertad de la imaginación homérica. Virgilio está preso de la petición de principio que ha establecido, del sistema en el cual se ha metido. Además, el difícil problema que tiene Virgilio consiste, dado que su historia es anterior a Roma, dado que es legendaria, en hacer que dentro de la leyenda ingrese la historia. Y para que ingrese la historia debe hacerlo a través de las especies de lo simbólico. De este modo el episodio de los amores entre Dido y Eneas será símbolo, causa y prefiguración de las guerras púnicas.

*Cien años* comienza posteriormente a descansar sobre la historia, sobre a partir de las construcciones que a continuación voy a destacar. Sabemos de antemano, muy claramente, y no solamente por la aparición de la novela histórica, sino por la novela realista misma, que la novela descansa en una urdimbre histórica. Yo creo que no es excepción la situación de los *Cien años* en este período de la novela al que hacemos referencia. Pero entonces la única manera de estructurar y organizar los materiales, es tratar de ver de qué modo aluden a una línea paralela donde

se sitúa la realidad de la vida de una sociedad que es la sociedad colombiana. Si se toma simplemente el material que va desde el capítulo cuarto al dieciséis, se descubre que este material admite una muy clara organización que destaca los hechos fundamentales, y entre ellos, un elemento de enlace. Por un lado es la gesta de las guerras civiles en cuyo centro está un personaje que es Aureliano Buendía, el coronel Aureliano Buendía, y por otro, la gesta de la bananera en cuyo centro quizá no tan visible, hay otro personaje: José Arcadio Segundo.

Estos son los momentos aglutinantes más importantes del material histórico. Estos son los más llamativos, los que ocupan más espacio. Efectivamente, todo el proceso de la gesta de Aureliano Buendía lleva cuatro de los capítulos de la novela, y cinco de los capítulos de la misma son todos los materiales que están tocados de alguna manera por el tema de la bananera. Entre ellos se sitúan los capítulos centrales del libro, los capítulos diez y once que son materiales de relación. Si se enfrenta esta primera y gruesa organización del material a la línea de la historia colombiana, claramente se descubre cuál es la tesis que el autor ha de desarrollar o busca desarrollar. Esta tesis tiene que ver con un problema que no es en definitiva diferente al que se le podría haber planteado a Virgilio cuando escribía *La Eneida*. ¿Cuáles son los hechos fundamentales de la historia romana —se preguntará Virgilio— sobre las cuales yo tendré que edificar mi obra? Y llega a la conclusión de que los hechos definitivos y fundamentales son dos: las guerras con el exterior que terminaron siendo de exterminio, y las guerras internas con los pueblos instalados en la península que terminaron siendo guerras de concordia y de reunificación.

Si se tomara la historia del país del autor como la de cualquier otro país hispanoamericano, se encontraría que uno de los grandes temas es el de las guerras civiles del siglo XIX, la larga pugna de las facciones políticas en Hispanoamérica para lograr una integración. La segunda es otro tipo de guerra, otro tipo de lucha que tiene que ver con elementos extranjeros que se asientan en el siglo XX y que realizan, entonces, un intento de explotación de determinadas condiciones económicas. Estos son los dos grandes momentos.

Quiero hacer notar que el primero es muy obvio, y que para cualquier hispanoamericano, su siglo XIX se resuelve en un proceso militar y en un enfrentamiento sobre todo de las dos grandes líneas —conservadores y liberales— que rebaten la restructuración de los países hispanoamericanos a partir de la Independencia en la búsqueda de un nuevo modelo social. En cambio, no es tan claro y tan notorio el tema cuando se plantea respecto al siglo XX. Y aquí me parece que el autor ha cedido

a la importancia de un hecho que debió conocer desde su juventud y que debió haberlo tocado intensamente: el episodio de la huelga bananera de 1928, probablemente la primera gran huelga de carácter agrícola que se realiza en Sudamérica contra una compañía extranjera, la United Fruit.

Este episodio, tal como el autor cuenta, fue olvidado posteriormente. Sin embargo en su momento tuvo una inmensa importancia.

Es curiosamente en el año veintiocho, cuando por primera vez hace sus armas como diputado opositor Jorge Eliecer Gaitán, que baja a la zona, e inicia la famosa requisitoria en el parlamento colombiano contra las autoridades que han dispuesto la masacre de la bananera. Aparece entonces su libro sobre *Socialismo en Colombia*.

Es de este mismo episodio que surge la preocupación tan dominante en el grupo barranquillero de recuperarlo históricamente alrededor de los años cincuenta, porque ven en él la prefiguración de la violencia que están viviendo contemporáneamente.

Cuando Alvaro Cepeda Samudio escribe *La casa grande*, 'casa' rota toda en torno a la huelga de la bananera del año 1928, lo que está haciendo es situar en el pasado y como un hecho histórico, real, la vivencia del proceso de violencia que están ellos en este momento cumpliendo y realizando en la zona. Hay aquí una relación bastante estrecha y cercana entre las experiencias particulares y personales de los escritores contemporáneos y un tema que fue, sin embargo, insignificante y evidentemente olvidado. Se conserva un largo informe del sacerdote de Aracataca que en el año veintiocho pide y reclama contra las atrocidades cometidas por la tropa del gobierno.

En el grupo de Barranquilla es Cepeda Samudio el primero que descubre el texto original del decreto leído en la plaza antes de proceder al ametrallamiento. En todo caso, este episodio particular de una zona, que tuvo enorme resonancia en su momento y que luego fue olvidado, sirvió a los jóvenes en su período formativo como la determinación de un tema crucial que les explicaba su contemporaneidad y los problemas que estaban viviendo en la Colombia de los años cincuenta. Y la Colombia de los años cincuenta no hizo sino exagerar y agrandar uno de los problemas que tuvieron todos los hombres hispanoamericanos en esa época.

Estos dos grandes asuntos estructuran, sientan la base de esta división del tiempo. Entre ambos, dijimos, se sitúan los capítulos de nexos, de correlación, que son los capítulos diez y once. Ellos corresponden al mundo lleno de vitalidad, de goce y de entusiasmo que caracteriza la vida, como burguesa, en que se sitúa la familia. Estrictamente la novela vuelve

a recomenzar, a utilizar los mismos recursos al nivel del capítulo diez.

Debe recordarse aquí el comienzo ya paradigmático de la novela:

*“Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”.*

El rasgo característico del contar que aparece en este capítulo es aquél que adelanta la acción, y a partir de una acción adelantada que crea una determinada expectativa, vuelve atrás y reconstruye todo el proceso de esa historia adelantada.

El sistema es muy característico de García Márquez y, por otra parte, de prosapia del contar popular y folletinesco muy conocida.

El capítulo diez comienza exactamente igual:

*“Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró en el dormitorio a conocer a su primer hijo”.*

Exactamente estamos en el mismo recurso literario, en la misma forma del contar. Esta forma de contar, por otra parte, adquiere su expresión más decidida en el comienzo del capítulo sexto que es la presentación del coronel Aureliano Buendía. Aquí el sistema tiene su perfección por cuanto no solamente remite a un momento del futuro para luego retrogradar y contar los pasos que llevan a ese momento, a ese fusilamiento, a ese lecho de agonía, sino que sintetiza toda la historia que va a contar:

*“El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. Sobrevivió a una carga de estricnina en el café que habría bastado para matar a un caballo. Rechazó la Orden del Mérito que le otorgó el presidente de la república. Llegó a ser comandante general de las fuerzas revolucionarias, con jurisdicción y mando de una frontera a la otra, y el hombre más temido por el gobierno, pero nunca permitió que le tomaran una fotografía. Declinó la pensión vitalicia que le ofrecieron después de la guerra y vivió hasta la vejez de los pescaditos de oro que fabricaba en su taller de Macondo”.*

Este resumen conduce a la recomposición de la historia. El sistema consiste aparentemente en frustrar la expectativa, y en cambio, realmente la crea. Es este uno de los recursos, de los andadores de la narración más primarios y elementales que se usan frecuentemente para tratar de avivar el interés narrativo.

Los personajes de cada uno de estos grandes sectores de la historia son, como ya dijimos, en un caso el coronel Aureliano Buendía, y en el otro, José Arcadio Segundo. Como se recordará, en la novela existe una teoría que desarrolla Ursula Iguarán que caracteriza los rasgos familiares, y al hacerlo determina que el comportamiento de los Aurelianos es de un modo y el de los Arcadios es de otro.

En los hechos, podemos decir que los episodios en los cuales participa el coronel Aureliano Buendía son del mismo tipo de los episodios en los cuales participa José Arcadio Segundo. Y para cumplir más estrictamente con esta interpretación de los personajes, que hace otro personaje, Ursula Iguarán, la verdad es que son el mismo personaje. El coronel Aureliano Buendía es, dado que los mellizos se han cambiado, un Aureliano en el episodio de la bananera. En ambos episodios nosotros encontramos el mismo personaje y las mismas formas de enfrentarse con la realidad, de reaccionar ante el mundo. Ahora bien, ¿cómo se traza la incorporación de Aureliano Buendía a la contienda? Aureliano Buendía que es un hombre tan absolutamente tranquilo y sosegado como para ser llamado Aurelito por su suegro Apolinar Moscote, presencia, ve directamente, el ejercicio de la injusticia. Su proximidad con Apolinar Moscote le permite comprobar que el fraude y la injusticia se han aposentado, y que ni siquiera lo dirige su suegro sino una fuerza externa, extranjera para ellos, venida desde la ciudad:

*“Aureliano, pálido, hermético, siguió jugando dominó con su suegro. Comprendió que a pesar de su título actual de jefe civil y militar de la plaza, Don Apolinar Moscote era otra vez una autoridad decorativa. Las decisiones las tomaba un capitán del ejército que todas las mañanas recaudaba una manlieva extraordinaria para la defensa del orden público. Cuatro soldados al mando suyo arrebataron a su familia una mujer que había sido mordida por un perro rabioso y la mataron a culatazos en plena calle. Un domingo, dos semanas después de la ocupación, Aureliano entró en casa de Gerineldo Márquez y con su parsimonia actual pidió un tazón de café sin azúcar”.*

En este episodio el que funciona y actúa sobre la conciencia moral de Aureliano Buendía y lo decide a su trasmutación, a su transformación.

*“Esto es un disparate, Aureliano —exclamó—. Ningún disparate —dijo Aureliano—. Es la guerra. Y no me vuelva a decir Aurelito, que ya soy el coronel Aureliano Buendía”.*

Esta actitud de trasmutación ante una experiencia de la injusticia es curiosamente la misma, exactamente la misma y el autor la repite a propósito, que determina la conducta en el segundo gran episodio, el que corresponde al siglo veinte:

"Por esos días, un hermano del olvidado coronel Magnífico Visbal llevó su nieto de siete años a tomar un refresco en los carritos de la plaza, y porque el niño tropezó por accidente con un cabo de la policía y le derramó el refresco en el uniforme, el bárbaro lo hizo picadillo a machetazos y decapitó de un tajo al abuelo que trató de impedirlo. Todo el pueblo vio pasar al decapitado cuando un grupo de hombres lo llevaban a su casa, y la cabeza arrastrada que una mujer llevaba cogida por el pelo, y el talego ensangrentado donde habían metido los nedazos del niño.

Para el coronel Aureliano Buendía fue el límite de la expiación. Se encontró de pronto padeciendo la misma indignación que sintió en la juventud, frente al cadáver de la mujer que fue muerta a palos porque la mordió un perro con mal de rabia".

Y si ya no puede ser él por su edad, será José Arcadio Segundo el que herede este rasgo y el que se transforme en el continuador de la obra de Aureliano Buendía. Del mismo modo —para terminar con la historia de esta continuidad secreta a través de los personajes que la novela sigue— será Aureliano Babilonia el que recoja la historia, el único que crea en la historia de José Arcadio Segundo y el que la trasmite al que podría crear en ella, Gabriel, el descendiente del coronel Gerineldo Márquez.

En este esquema de organización la novela aspira, en el tiempo histórico, en el tiempo que corresponde a los cien años, a conformar una imagen, un retrato de una historia, interpretándola y dando de ella una serie de significados. Es por un lado el conjunto de materiales que corresponden a las guerras de reconciliación del diecinueve, y por otro, a las guerras de exterminio, como son las guerras o enfrentamientos que provoca la bananera. La matanza y el diluvio con que se cierran estos episodios, no hacen sino subrayar su carácter absolutamente drástico y definitivo en oposición a la paz, la paz vergonzosa, pero paz al fin, a la cual llega el coronel Aureliano Buendía.

Si esta es una primera organización de la novela, ella no podría haber existido sin el principio mismo que la anima. Si nos preguntamos qué es *Cien años de soledad*, hay que decir que es simplemente una saga familiar, la historia de una familia a través de cien años. En este sentido la novela se incluye dentro de una tendencia, de un proyecto narrativo que no es obviamente inventado por García Márquez, y que tiene ya una muy rica ascendencia. Me importa señalarla a los efectos de que se comprenda que una saga familiar es algo más que la mera sucesión de episodios que corresponden a una familia.

En los hechos no se conoce en la literatura ningún intento de saga familiar hasta muy entrado el siglo XIX; incluso los novelistas que intentan una construcción muy vasta y muy general de materia narrativa en pleno siglo XVIII, no llegan a concebir la posibilidad de la saga familiar; y no

es obviamente porque no exista la familia, ya que ella existe desde la más remota antigüedad, sino simplemente porque una novela es un producto cultural, y solamente se puede producir una novela sobre la saga familiar una vez que se llegue a ciertas concepciones sobre la familia. No puede inventarse y elaborarse un producto literario si éste no se ajusta a un descubrimiento previo, a un sistema que la cultura adelanta.

El primer y más importante intento de novela familiar es el que aporta Zola con *Los Rougon-Macquart* porque antes que él, simplemente no había ninguna posibilidad de establecer la vinculación de los seres que integran una familia dentro de un esquema de conocimiento y de interpretación de la realidad.

Zola es hijo de la ciencia experimental, de la medicina experimental de Claude Bernard y del descubrimiento de las leyes de la herencia. Sin este bagaje científico, por impreciso, por inseguro que lo podamos considerar desde la perspectiva de nuestra época, no podría haberse ocurrido jamás establecer una relación que empieza a unir a los diversos seres que integran una familia, porque ya no son meramente sucesivas camadas generacionales, sino que son hijos de padre marcados por la presencia del padre. La misma idea que lleva a Ibsen a escribir *Espectros*, donde si existen espectros es porque existe herencia y la herencia determina, es la que moviliza a Zola para escribir la saga familiar.

A partir de *Los Rougon-Macquart* tendremos toda una serie de sagas familiares en la literatura que llegan hasta las historias más recientes, como por ejemplo la de *Los Buddenbrook* de Thomas Mann. Todas ellas son recorridas familiares en las cuales lo importante es establecer las conexiones entre los diversos integrantes de la familia, crear una visión y, en cierto modo, una estructura de una familia.

Si el material previo a García Márquez le permite encarar una saga familiar en torno a una serie de personajes, también se lo permite otro material que es el que le proporciona directamente la realidad.

Una de las investigadoras más acuciosas de la familia colombiana, la señora Virgilia Piñeda, ha hecho un examen de los modelos de familia en los diversos complejos culturales colombianos. Si simplemente seguimos esta suerte de diseño del modelo familiar, encontraremos que *Cien años de soledad* se ajusta estrictamente al que corresponde el complejo cultural costeño y fluviominense. En él es donde con toda nitidez se hace esta suerte de familia que desborda las líneas puramente particulares organizándose por una serie de elementos sueltos en torno a lo que se llama al tronco matrilineal. Así la organización de la familia de los Buendía, no la da Aureliano ni ninguno de los hombres, sino una mujer que

atraviesa de un extremo a otro la novela y que es Ursula Iguarán.

Ursula Iguarán organiza una familia y existe cien años porque efectivamente sin ella no existe familia, como no existe en la zona costeña familia que no esté vinculada en torno a la madre. La constante libertad de la relación amorosa y sexual hace que el único elemento de permanencia absoluta dentro de la novela está dado por la madre. Pero, además, es una familia promiscua porque sólo una familia promiscua puede existir en ese sistema en el cual en torno a la madre, se agregan una serie de elementos que van componiendo la familia, como son los seres recogidos o los hijos de los varones que van siendo incorporados al tronco familiar y formando la contextura familiar a lo largo del siglo.

Toda la organización de los Buendía es un poco la organización de la casa que Ursula Iguarán establece. Y el funcionamiento de esta casa hace lo que se podría llamar el retrato de la familia. Es muy difícil evitar equivocarse y caer en la repetición de nombres cuando se hace el árbol genealógico de los Buendía. Se establece un cierto árbol genealógico que, sin embargo, no satisface el diseño de la familia porque ésta tiene que componerse con todos los elementos que se le van agregando y que realmente se integran. En definitiva, la familia Buendía no es otra cosa que la casa de Ursula Iguarán, es decir, ese recinto y el movimiento que va teniendo a lo largo de cien años, ampliándose, demorándose, reduciéndose; todo eso es lo que determina el funcionamiento de la familia y le da su forma.

Cuando se produce el infinito diluvio, Ursula Iguarán que realmente quería morir descubre que no puede hacerlo; y no puede, porque debe reconstruir la casa, todavía debe hacerla para mantener la permanencia familiar. Y solamente ella asegura esa permanencia.

Ahora bien, esta familia que es la que permite hacer una saga y continuarla, a su vez está sometida a un proceso de constante simplificación sobre determinados modelos. Habrá así un comportamiento que corresponderá a hombres, otro a mujeres, una tipología femenina y otra masculina, lo que permitirá la existencia de diversas líneas; y estas líneas se tendrán que repetir a lo largo de la novela. De ahí que el principio de la variedad que señalábamos al comienzo como característico de la novela, el principio de la acuñación del fragmentarismo incesante, tiene que ir acompañado obligadamente por el sistema de la repetición. Si no hay repetición no puede haber una estructura que vincule los materiales; ellos solamente se vinculan en la medida en que se reiteran, en la medida en que a lo largo de la obra vuelven a darse situaciones similares. Y esto que el autor en un momento dado interpreta a través de Ursula Iguarán como la teoría del tiempo recurrente, del girar sobre el mismo eje que se va

desgastando y que por lo tanto en algún momento se detendrá, no es una teoría del tiempo, sino que es la consecuencia de organizar los materiales y de conferirles una cierta estructura homogénea; es no dejar desperdigado el conjunto sino centrarlo y racionalizarlo.

En los hechos, todo el esfuerzo de la creación de la novela oscila entre dos polos: un polo centrípeto y otro centrífugo. Es decir, un polo que lleva el aniquilamiento por fragmentación y a la dispersión del material representado por los comportamientos de ciertos personajes que siempre están saliéndose, partiendo y desapareciendo del núcleo central; y otro polo que es un esfuerzo de racionalización de la novela, de sistematización de los materiales, de planificación, representado por el esfuerzo de centrar la vida en torno a la casa y de mantener el funcionamiento de un núcleo alrededor del cual las cosas puedan sobrevivir, y que se advierte muy claramente a través del comportamiento de Ursula Iguarán.

Lo anterior fue observado muy prontamente por Volkening en alguno de sus estudios, y García Márquez lo ratificó al decir que, efectivamente, el crítico había acertado al señalar que él manejaba una tipología de mujeres y hombres: un hombre aventurero que sale del mundo que realiza el desorden, y una mujer que reconstruye la vida, que restablece el orden y la continuidad de la especie.

Estos elementos tan fundamentales en la novela son, por lo tanto, base de su programación, y además, ejemplos realistas que el autor ha tomado de su experiencia vital y real a través de lo que es, y del modo de funcionar y de comportarse de un familia tipo de la zona cultural en la cual él se formó y desarrolló. Claro está, que este material es sometido a un proceso de idealización. Y este proceso de idealización de tipo moral, claramente moral, es un poco el que determina lo que podríamos llamar las familias de personajes.

Insisto en que para que una saga familiar funcione debe haber una estructura de familia con ciertas tendencias que insistentemente se repitan en cada uno de los integrantes. Cité una, que es el comportamiento del hombre hacia afuera y el de la mujer hacia adentro. Querría citar otra muy característica y específica de la familia promiscua y que no se da sino en el encierro de la familia promiscua: la relación incestuosa, a saber, el deseo de la madre por parte del hijo. Es, por lo tanto, una tendencia claramente endógama que hace que en este tipo de familia, la estructura escasamente ética y escasamente comprimida y encuadrada por los tabúes, permita que la realización interna se haga extraordinariamente dominante y que la tendencia se produzca siempre hacia adentro.

Quiero señalar un tipo de comportamiento de personajes para poner de manifiesto en qué medida ha de servir como línea dominante y como línea del sistema estructural de la novela. La relación erótica en la novela tiende a fijarse sobre un esquema que luego no tiene variación. En este esquema el joven desea a la madre. La tendencia está muy marcada en las oportunidades en que se cita la iniciación sexual. En todas ellas otra vez el joven tiende a reconstruir el lazo con su madre. El modelo, el gran modelo, lo establece José Arcadio; su iniciación sexual está marcada por la presencia de un curioso personaje que se llama Pilar Ternera.

Quiero señalar aquí cómo se maneja el tabú moral al nivel de la construcción de la obra, de tal manera que se roza el incesto y se lo elude en simultánea. La tendencia —y el autor lo señala muy claramente— es la reconstrucción de la relación hijo-madre, pero al mismo tiempo el tabú moral en su determinado momento rompe esta posibilidad, y el autor genera entonces los dobles de las madres, es decir, unas madres segundas o secundarias que son las que permiten la realización de la apetencia incestuosa. Y al permitir la realización de la apetencia incestuosa, rodean de ilusión a la constricción de tipo moral y favorecen la plenitud de la relación amorosa.

Pilar Ternera es exactamente un doble de Ursula Iguarán y la acompaña toda la novela. La acompaña como la sombra de Ursula en la cual puede realizarse libremente lo que quiere hacerse con Ursula y no se puede.

*“Por aquel tiempo iba a la casa una mujer alegre, deslenguada, provocativa, que ayudaba en los oficios domésticos y sabía leer el porvenir en la baraja. Ursula le habló de su hijo. Pensaba que su desproporción era algo tan desnaturalizado como la cola de cerdo del primo. La mujer soltó una risa expansiva, repercutió en toda la casa como un reguero de vidrio. Al contrario, dijo. Será feliz”.*

Y es entonces que toca al joven y lo inicia.

*“La mujer no le hizo ninguna incitación. Pero José Arcadio la siguió buscando toda la noche en el olor de humo que ella tenía en las axilas y que se le quedó metido debajo del pellejo. Quería estar con ella en todo momento, quería que ella fuera su madre, que nunca salieran del granero y que le dijera qué bárbaro y que lo volviera a tocar y a decirle qué bárbaro”.*

Y es cuando se produce este

*“Donde ya no olía más a mujer, sino a amoníaco, y donde trataba de acordarse del rostro de ella y se encontraba con el rostro de Ursula, confusamente consciente de que estaba haciendo algo que desde hacía mucho tiempo deseaba que se pudiera hacer, pero que nunca se había imaginado que en realidad se pudiera hacer”.*

Claramente está establecido este doble juego del incesto y de la ilusión del incesto por el uso del personaje paralelo. Pero en este sentido Pilar Ternera, que es estrictamente igual a Ursula porque *"había perdido en la espera la fuerza de los muslos, la dureza de los senos, el hábito de la ternura, pero conservaba intacta la locura del corazón"*, es decir, es una mujer de la misma edad, ya gastada, que para los jóvenes aparenta ser la madre, ha de servir a lo largo de toda la novela como la iniciadora sexual, como la procreadora sexual. Y esto se repite en otros casos con una variante que me importa señalar.

Esta variante que llega a su caso extremo, es la que tiene que ver con Arcadio y Pilar Ternera, porque en el caso de Arcadio, Pilar Ternera es su madre.

*"Pilar Ternera, su madre, que le había hecho hervir la sangre en el cuarto de la daguerrotipia fue para él una obsesión tan irresistible como lo fue primero para José Arcadio y luego para Aureliano. A pesar de que había perdido sus encantos y el color de su risa, él la buscaba y la encontraba en el rastro de color de humo"*.

Aquí el personaje está claramente buscando a su madre y es ella la que hace la ilusión. Se produce un proceso muy curioso que es también un modelo de comportamiento.

Este modelo de comportamiento en su primera etapa produce esa atracción incestuosa que se desvía, pero en una segunda, hace una ilusión exactamente pendular que lleva al extremo opuesto. José Arcadio, en cuanto se entera de su paternidad, en cuanto el terror de la paternidad se apodera de él, establece el juego pendular, y de la imagen materna pasa a la imagen de la hija. Pasa de un extremo a otro y tiende ya no a la relación con la madre sino a la relación con la hija que establece a través de la gitanilla.

*"Después de deambular por entre todas suertes de máquinas de arteificio, sin interesarse por ninguna, se fijó en algo que no estaba en juego: una gitana muy joven, casi una niña, agobiada de abalorios, la mujer más bella que José Arcadio había visto en su vida"*.

Esto es exactamente lo mismo que le pasó a Arcadio con su propia madre, Pilar Ternera: Pilar Ternera hace la ilusión erótica y lo engaña proporcionándole una mujer.

*"Entonces comprendió que no era ésta la mujer que esperaba, porque no olía a humo sino a brillantina de florecitas, y tenía los senos inflados y ciegos con pezones de hombre, y el sexo pétreo y redondo como una nuez, y la ternura caótica de la inexperiencia exaltada. Era virgen y tenía el nombre inverosímil de Santa Sofía de la Piedad. Pilar Ternera le había pagado cincuenta pesos"*.

El juego se ha producido otra vez, pero este juego, por otra parte, es el que más visiblemente lleva a Aureliano a su amor y a su casamiento con Remedios. Aquí es donde con más intensidad se fija este juego pendular que lleva a los extremos:

*“La imagen de Remedios, la hija menor del corregidor, que por su edad hubiera podido ser hija suya, le quedó doliendo en alguna parte del cuerpo. Era una sensación física que casi le molestaba para caminar, como una piedrecita en el zapato”.*

Este es un sistema de comportamiento, de funcionamiento que sigue a lo largo de toda la novela, y que prácticamente es el que utiliza el autor para organizar la relación dentro de la familia. Se da en forma muy clara en las relaciones, también del mismo tiempo, del mismo tipo, con Amaranta. La tendencia de Aureliano José con respecto a Amaranta, y el rechazo de ésta es exactamente igual:

*“Así padeció el exilio, buscando la manera de matarla con su propia muerte, hasta que le oyó contar a alguien el viejo cuento del hombre que se casó con una tía que además era su prima, y cuyo hijo terminó siendo abuelo de sí mismo.*

*¿Es que uno no se puede casar con una tía? preguntó él asombrado.*

*—No sólo se puede— le contestó un soldado sino que estamos haciendo esta guerra contra los curas para que uno se pueda casar con su propia madre”.*

El texto no tiene ningún interés, insisto, desde determinado punto de vista, en cuanto a lo que pueda decir sobre el erotismo, porque no dice más de lo que sabemos a partir del cualquier texto psicoanalítico. No dice nada que no haya dicho Freud en su esquema tradicional, y nada que, incluso antes de Freud, no hayan dicho otros tratadistas del tema. Lo que importa aquí, no es por lo tanto lo que pueda informar o decir acerca de cómo funciona la relación erótica, sino lo que informa acerca de la técnica de composición de una familia y de la utilización de ciertos repetitivos que proporcionan la contextura de un comportamiento familiar, de un modo de funcionar específico de la familia y que permite obtener no solamente el retrato de las tendencias y de las fuerzas que operan dentro de la familia, sino también de la mecánica que vincula sus diversos elementos y que, en consecuencia, integran un diseño que no es simplemente una serie de figuras sueltas. Solamente las repeticiones, solamente los comportamientos similares hacen la organización de todos estos materiales.

## V

Antes de seguir adelante, completaremos alguna información que ya adelantamos a propósito de la naturaleza literaria que el libro de García Márquez va desarrollando progresivamente.

La obra al mismo tiempo que se va cumpliendo y desarrollando como conjunto de sucesos y peripecias hasta su revelación final, va también desarrollando la idea de un relato paralelo, un conjunto de textos proféticos, que son los textos de Melquiades. Melquiades es de alguna manera el historiador de la novela, el que la escribe, pero no el que narra una historia "a posteriori" de los hechos, es decir, un historiador, sino un profeta, un anunciador de la historia. De tal modo que su función es la función del escritor. Melquiades es el escritor de la obra, es el autor de ella. Si es ésta la función que a él le corresponde porque la escribe y la preanuncia, y simplemente la novela finge ser la realidad que cumple con la aplicación de un texto literario, Aureliano Babilonia, esta suerte de Aureliano triste que entra a la habitación de Melquiades y allí encuentra su fantasma que vuelve y le pregunta por su texto, Aureliano no es sino el descifrador, el crítico del novelista que es Melquiades.

La novela se sitúa entre dos opuestos donde aparece como una realidad planteada y discutida, pero una realidad estrictamente literaria por cuanto es el objeto de un debate. El debate que va de un creador que la novela presenta como especialmente enigmático, que construye una creación que se desarrolla en un tiempo futuro, y un crítico que la descifra progresivamente. Como simultáneamente ambos son parte del proceso, ambos integran esa realidad y se sumergen dentro de ella, es esa línea general la que sirve para subrayar en la obra ese carácter de texto literario que el autor va progresivamente impostando y apoyando con una serie de referencias e indicaciones, justamente para despojarlo de su calidad de reinención y de presunta realidad contada.

Pero hay otros elementos a los cuales recurre para establecer esta segunda realidad. Como se recordará, varias veces el escritor incluye referencias dentro de la obra. Referencias insólitas, inesperadas, con nombres que no tienen participación dentro de la acción narrativa y que simplemente aparecen como golpes repentinos. Por ejemplo:

*"Aureliano podía imaginarlo entonces con un suéter de cuello alto que sólo se quitaba cuando las terrazas de Montparnasse se llenaban de enamorados primaverales, y durmiendo de día y escribiendo de noche para confundir el hambre, en el cuarto oloroso a espuma de coliflores hervidos donde había de morir Rocamadour"*.

Rocamadour, este que ha de morir, y este cuarto, y esta ciudad que repentinamente se incorporan, y éste que está escribiendo en esta ciudad, no es otro que Julio Cortázar, no es otra que la novela *Rayuela*, no es otro que el hijo de la Maga, Rocamadour. O:

*"Entre ellos se llevaron a José Arcadio Segundo y a Lorenzo Gavilán, un coronel de la revolución mexicana exiliado en Macondo que decía haber sido testigo del heroísmo de su compadre Artemio Cruz"*.

Referencia transparente y visible que sitúa la novela de Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, dentro de esta obra literaria. Otras menciones se refieren a Carpentier, y otras más secretas y embozadas, como los textos de Juan Rulfo, son un sistema para hacer vivir dentro de su obra, no personajes reales, sino personajes literarios; no aspectos, circunstancias, situaciones de la vida, sino fragmentos y paneles de la literatura que se sumergen dentro de su obra y sirven de apoyo a ella. Además, la obra está constantemente llena de referencias internas. Hablé de ellas cuando me referí a los tiempos de algunas menciones de tipo personal, vividas por el autor y sus compañeros. Pero también hay otro tipo de referencias que sólo son comprensibles para lectores de García Márquez.

*"Sin inmutarse, el coronel Aureliano Buendía firmó la primera copia. No había acabado de firmar la última cuando apareció en la puerta de la carpa un coronel rebelde llevando del cabestro una mula cargada con dos baúles. A pesar de su extremada juventud, tenía un aspecto árido y una expresión paciente. Era el tesorero de la revolución en la circunscripción de Macondo. Había hecho un penoso viaje de seis días, arrastrando la mula muerta de hambre, para llegar a tiempo al armisticio. Con una parsimonia exasperante descargó los baúles, los abrió y fue poniendo en la mesa, uno por uno setenta y dos ladrillos de oro. Nadie recordaba la existencia de aquella fortuna. En el desorden del último año cuando el mando central saltó en pedazos y la revolución degeneró en una sangrienta rivalidad de caudillos, era imposible determinar ninguna responsabilidad. El oro de la rebelión, fundido en bloques que luego fueron recubiertos de barro cocido, quedó fuera de todo control. El coronel Aureliano Buendía hizo incluir los setenta y dos ladrillos de oro en el inventario de la rendición, y clausuró el acto sin permitir discursos. El escuálido adolescente permaneció frente a él, mirándolo a los ojos, con sus serenos ojos color de almíbar.*

*— ¿Algo más?— le preguntó el coronel Aureliano Buendía.*

*El joven coronel apretó los dientes.*

*—El recibo— dijo".*

Es el coronel que no tiene quien le escriba. Todo el origen de la historia del coronel que no tiene quien le escriba; y toda la personalidad de este coronel, el carácter y el temperamento, el aspecto árido y la expresión paciente están sintetizados aquí. Pero este material y este elemento no aparece antes sino después de *El coronel*. Existe como un texto epilodal a *El coronel no tiene quien le escriba*. Y si bien explica el comienzo, los orígenes, la paciencia, lo adusto, lo ascético de este joven, al mismo tiempo sólo cobra su valor y su importancia puesto detrás de un texto en que el coronel tiene setenta y cinco años y se muere de hambre. Sólo puede existir como epílogo, no como comienzo.

En general todos los textos en que la literatura del propio García Márquez es recogida dentro de *Cien años*, están consignados como epílogos, clausura, o como explicaciones, así sean evocaciones de períodos anteriores a la acción de sus novelas. En un momento dado, Amaranta se decide a preguntar qué era un pesario:

*“Y sólo entonces supo que el médico francés se había colgado de una viga tres meses antes. Y había sido enterrado contra la voluntad del pueblo por un antiguo compañero de armas del coronel Aureliano Buendía”.*

Este texto simplemente recobra *La hojarasca*, su tema básico, pero lo recobra insertándolo en un contexto literario. Es decir, subraya la homogeneidad del material de *La hojarasca* con el material de los *Cien años de soledad*.

Más clara, más importante entre las muchas referencias a la obra anterior, incluso a cuentos no recogidos, como *La noche de los alcaravanes* del cual se nos dice en páginas 333 que es una invención de Alfonso Fuenmayor, es la continuidad narrativa que se establece entre *Un día después del sábado* y *Cien años de soledad*.

*Un día después del sábado* ingresa a la novela en un momento absolutamente crucial y se produce un hecho, en cierto modo muy sorprendente, que es una relectura explicativa de un texto. Había mencionado el problema de este cuento, anotando que su explicación quedaba en un segundo plano mágico donde toda su materia se trasfundía en un cierto misterio que permitía las diversas opciones interpretativas. En *Cien años de soledad* el material está sometido a una revisión:

*“La enterraron (habla de Ursula) en una cajita que era apenas más grande que la canastilla en que fue llevado Aureliano, y muy poca gente asistió al entierro, en parte porque no eran muchos quienes se acordaban de ella, y en parte porque ese mediodía hubo tanto calor que los pájaros desorientados se estrellaban como perdigones contra las paredes y rompían las mallas metálicas de las ventanas para morir en los dormitorios”.*

Toda la historia contenida en *Un día después del sábado*, vuelve a ser retomada en un segundo plano con una corrección literaria, con una segunda versión donde vuelve a aparecer el judío errante en la famosa evocación del sacerdote Antonio Isabel. Vuelve a aparecer la referencia a la bestia infernal, la de la pezuña. Y se disuelve el tema:

*“Nunca se estableció si en realidad fue por él que se murieron los pájaros, pero las recién casadas no concibieron los engendros anunciados ni disminuyó la intensidad del calor”.*

Otro modo de situar en un plano más restrictamente literario la operación, lo anotamos a través de las referencias que hicimos al descubrimiento del saber del conocimiento intelectual, y al descubrimiento concomitante y posterior de la literatura entre los Buendía. Los Buendía y Macondo son absolutamente ajenos a la reflexión que establece el libro y el sistema de la palabra escrita. Simplemente existen en la naturaleza. Y este es uno de los elementos que hacen, como veremos, buena parte de la atracción, de la prodigiosa seducción del texto. Pero a una cierta altura, estos Buendía que son enteramente ajenos al principio mismo por el cual se transmite y se traduce en otro campo el del conocimiento, la vida misma, asisten a la transformación de su estirpe. Es, primero, por intermedio de José Arcadio Segundo que refluye sobre sí en el famoso entierro que él se decreta; y, posteriormente, por quien sigue y continúa su línea, el último Aureliano, Aureliano Babilonia, que se entra a la preocupación del saber, a la lectura de los textos, y, en un paso más, al descubrimiento de la literatura.

Por último, para subrayar esta tendencia, el develamiento del texto de Melquíades coloca claramente la historia en el campo de una literatura examinada críticamente.

*“Era la historia de la familia escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito que era su lengua materna, y había cifrado los versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias”.*

Es ésta una tarea como puede ser la de Pierre Menard en Borges, y el texto tiene una alusión visible a los modos de la escritura borgiana en algunos de sus aparentes ensayos críticos.

Del mismo modo se está ante un proceso de develación y de desciframiento, de desconstrucción de un texto para poder darle validez; pero una validez que obviamente está directamente en la literatura con un curioso agregado, un agregado que por otra parte es como una tendencia irreprimible de la literatura por la cual ésta termina considerando que

la vida, la realidad, no son otra cosa que un pretexto para la literatura. Es decir, que no tienen validez independiente, validez propia, sino que sólo pueden existir en la medida en que sirven para integrarse a la literatura o para establecer la historia. Toda justificación de una historia por la historia en sí es una justificación fatal de la literatura.

*“Luego entonces, descubrió que Amaranta Ursula no era su hermana sino su tía. Y que Francis Drake había asaltado a Riohacha solamente para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre hasta engendrar el animal mitológico que había de poner término a la estirpe”.*

Todo tiende a un determinado fin, todo se hace para que concluya siendo este momento final. Pero este momento final no es otra cosa que la construcción de un texto literario.

En un pasaje famoso de la *Ilíada*, Helena dice que su historia está justificada porque lo que ella hizo fue simplemente dar tema al poeta. Su amor, su pasión, su olvido de Menelao, su traición, todo, no entra en el plano de la moral sino en el de la estética. En el mismo sentido podría decir Proust que toda la vida de sus personajes y su propia vida, se justifican en la invención literaria. El mismo en su propia muerte retocaba las últimas páginas de *La agonía de Bergott*.

Rilke llegaba a interpretar que la construcción del encaje en el cual se había perdido los ojos era perfectamente justificable por cuanto esto es la creación del arte. Es decir, el arte autojustificándose y valiéndose como única realidad posible.

*Cien años de soledad* moviliza una serie de elementos que han sido los de su construcción y elaboración, y que realmente pertenecen también al campo de las letras, de la literatura. Buena parte de la seducción del texto está en el régimen de alusiones incesantes y en el de recuperaciones de valores literarios, artísticos, que se colocan por primera vez no en el campo de una estructura culta como ocurre en Borges, donde el placer del lector es el de un lector culto capaz de reconocer sin cesar alusiones, referencias indirectas, ocultas indicaciones. Aquí la estructura corresponde a un sector mucho más amplio, mucho más rico de lectores a los cuales se les ofrece también la misma posibilidad de sentirse sin cesar aludidos, y de realizar una tarea de recreación mediante la ubicación de los materiales.

La literatura de la segunda mitad del siglo XX parece haber recogido como uno de sus rasgos dominantes, la aparente incapacidad de la total autonomía, y haberse situado en el cauce de una construcción que presupone la existencia de una literatura anterior que sobre ella descansa y sin

cesar a ella alude.

Se podría decir que una obra como la de García Márquez está exceptuada de esta orientación en la medida en que ella parece mucho más abierta, mucho más recorrida por vientos de realidad, por referencias al mundo. Pero todas estas referencias que son ciertas, esta presencia de la vida corriente es, sin embargo, la presencia de un material que ya está literatizado, que ya pertenece a estructuras de la literatura, pero no siempre de una literatura escrita o de una literatura culta.

El fenómeno de apertura que establece el autor, que explica desde luego la resonancia que su libro tiene, y también el aire y el clima que respira la obra, no tiene que ver con el hecho de haber vulnerado este principio o esta tendencia del arte actual de inscribirse dentro de otro arte, sino que simplemente se inscribe dentro de las posibilidades que les prestan más campos que los exclusivos de la letra escrita.

En una oportunidad se nos habla de un personaje que pasa por la obra un momento y que es Francisco el Hombre. Francisco el Hombre es simplemente el juglar popular, el contador de historias, el inventor de sucesos que pasa por los pueblos contando e informando del mundo. Está colocado en la novela para hacer perceptible la presencia de un conjunto de materiales muy amplio y muy rico, rigurosamente literarios así pertenezcan a la tradición oral. La tradición oral construye obras literarias con el mismo rigor y con el mismo cuidado con que puede construir las la tradición escrita. Pero este Francisco el Hombre, puede presentarse, puede aparecer como una mera evocación legendaria o casi arqueológica. Podría ser lo que es para el sur, Santos Vega, es decir, un payador, pero un payador que ya pertenece a un mundo legendario perdido y remoto, nada más que una alusión de tiempo pasado e irrecuperable.

Sin embargo en otro fragmento, vuelve a hacerse una referencia a este Francisco el Hombre, y es aquí donde es perceptible otro cambio:

*"En el último salón abierto del desmantelado barrio de tolerancia, un conjunto de acordeones tocaba los cantos de Rafael Escalona, el sobrino del obispo, heredero de los secretos de Francisco el Hombre".*

Rafael Escalona es ya el mundo contemporáneo. No hay ninguna otra posibilidad; él es lo que llamaríamos el *Agustín Lara de Colombia*, el creador de este relato lírico que acompañado de música hace el fondo de la cumbia; él es realmente el inventor de lo que solamente García Márquez se atrevió a llamar alguna vez literatura.

Pero previamente a este manejo, hay que proceder a una dignifica-

ción de un conjunto de materiales que normalmente existen a nuestro lado, entre los cuales vivimos inmersos y remamos como en galeras, pero que no percibimos y prácticamente ignoramos. Es el problema de siempre con la realidad. La realidad es lo que somos capaces de ver en ella. Y la importancia literaria de la poesía (usemos la palabra) de Rafael Escalona es consecuencia de un proceso valorativo. Del mismo modo que nadie, absolutamente nadie creyó nunca que pudieran ser literatura los cuentos de hadas hasta que los hermanos Grimm decidieron darles esta jerarquía y asumirlos como literatura, y para nosotros son hoy cuentos infantiles, del mismo modo García Márquez opera el esfuerzo de determinar que este material es un material literario, para lo cual comienza por decirnos que efectivamente este es el heredero de Francisco el Hombre. De Francisco el Hombre hasta Rafael Escalona lo que se acumula es la historia del contar popular, del contar folclórico, del contar incesante que hacen los hombres para construir literatura dentro de la cual vivir. Porque es exactamente como decir que alguien es capaz de vivir fuera del aire. No hay posibilidad. Se vive dentro de la literatura. Y esta literatura no tiene por qué ser fatalmente la de los textos, pero es muy frecuentemente la que acompaña nuestra existencia y la que determina nuestros valores.

En uno de los textos de su período barranquillero juvenil García Márquez intenta polemizar, aunque polemiza él solo porque no tiene respuesta del otro lado, con Hernando Téllez que es el crítico más serio de su tiempo. Hernando Téllez se decide a escribir sobre las formas de la canción popular, descubriendo que ésta tiene ciertos temas y aún ciertas maneras interesantes. En un crítico del nivel culto y, sobre todo, de la orientación absolutamente artística de Téllez, ello significa una novedad interesantísima que desde luego García Márquez toma, y toma casi en broma, para decir que ha descubierto la literatura entrando a su casa por la cocina. Efectivamente, el problema es descubrir si la literatura está también en la cocina. Y García Márquez descubre incesantemente que la literatura comienza a estar también en la cocina. Si hablamos de Francisco el Hombre, y aún de Rafael Escalona, yo diría que estamos todavía en un campo algo dignificado. El folclore, que ya es una ciencia, se ha encargado de dignificar este conjunto de materiales. Y con alguna dificultad, Rafael Escalona ya se puede situar dentro de la tradición del folclore. Pero es más insólito cuando comenzamos a invadir otros campos, cuando, por ejemplo, nuestras referencias a la realidad plástica, no se hacen a través de referencias estrictamente cultas a cuadros, a obras de arte, sino por ejemplo a través de la explicación de las figuritas que aparecen en la estampilla puesta sobre el Quaker Oats. Todos los que han tomado Quaker se acuerdan de que hay un señor que tiene en la mano una lata

de Quaker y que dentro de la lata de Quaker hay otro señor que tiene otra lata de Quaker. Esto que a todos en nuestra infancia nos produjo la mayor de las sorpresas, y que es la primera experiencia que tuvimos del infinito, es también lo que recoge García Márquez ya que percibe que aquí hay un valor, una sensibilidad y una construcción de arte, y desde luego también en un campo mucho más amplio y mucho más rico que son los cómicos, que son Benitín y Eneas, o Pipón y doña Cata y la larga lista que desde el siglo pasado hasta hoy abastecen el imaginario y la concepción de las formas en la mayor parte de los seres humanos.

Cito estos elementos, podría citar mucho más, para tratar de abrir el campo donde se sitúa la obra literaria y observar que ella opera con un material más rico e inesperado, y al mismo tiempo más original y menos trabajado, por lo que está más lleno de resonancia que el que correspondería exclusivamente a las influencias llamadas literarias. Me parece vano, inútil, preocuparse y discutir si García Márquez leyó o no la novela de caballería, porque mucho más importante es saber si la concepción del imaginario que está detrás de la novela de caballería y las formas de la composición, de la elaboración que son propias y peculiares de ella, no se dan también en otras formas culturales y en otros períodos históricos, y si no es esto lo que establece la conexión posible. También me parece poco importante saber si leyó cuidadosamente todos los capítulos del libro de *El génesis*, porque no es el libro de *El génesis* el que importa, sino la presencia del material en la imaginación popular. No es el libro mismo el que interesa sino la versión en la memoria de quien de niño oyó hablar de él. Es decir, cuáles son los materiales que ya están reelaborados y que existen al nivel de una especie no de inconsciente colectivo, sino al revés, de conciencia fabuladora colectiva.

Es la conciencia fabuladora colectiva la que sin cesar permite abastecer y estructurar el material literario. Claro está que a veces esta conciencia fabuladora se alimenta no de los materiales que son propios de un contorno cultural amplio que hace a todos partícipes, sino que responde muy estrictamente a influencias concretas. Si hablo de Escalona, efectivamente estoy hablando de una influencia concreta que funciona en el marco colombiano. Lo mismo puede decirse del siguiente episodio:

*"Poco después, cuando su médico terminó de extirparle los golondrinos, él le preguntó sin demostrarle un interés particular, cuál era el sitio exacto del corazón. El médico lo auscultó y le pintó luego un círculo en el pecho con un algodón sucio de yodo".*

Esta no es una invención de García Márquez sino que es también parte de la conciencia fabuladora que trabaja con materiales locales. El episo-

dio es exactamente el de la muerte de José Asunción Silva que le preguntó a su médico dónde estaba el corazón. El médico le pintó con yodo el lugar y él se pegó un tiro. Es decir, para cualquier lector colombiano, para cualquier lector que pertenece a la trayectoria de este mundo cultural, es como trabajar sobre materiales existentes, sobre un régimen de alusiones que lo sitúan en un campo que es literario, artístico, cultural, pero que fundamentalmente pertenece a un conjunto de invenciones que van siendo de propiedad de una colectividad.

Dentro de los materiales organizados por la novela conviene subrayar el funcionamiento de tres elementos que son de los más curiosos, y, probablemente los que más han tocado a cualquier lector. En este sentido yo hablaría del erotismo, de la fantasía y de la comicidad. Probablemente si muchos de los lectores preguntan a su lectura la medida en que alguno de sus elementos puede ser preponderante, puede ser una viga que sostiene el edificio, podrán discrepar entre sí. Yo, por ejemplo, confieso que no fui muy sensible, durante mucho tiempo, a la importancia central del erotismo hasta que me di cuenta, dictando un curso sobre *Cien años*, lo poderosamente que llamaba la atención el tema; fue fácil comprobar entonces la base concreta de tal atracción a través de un recuento de menciones eróticas: resultaron innumerables, presentes casi en la totalidad de las páginas. Un material tan abundante como lo es, en la experiencia del lector, también, el que corresponde a lo que llamamos la imaginación y la fantasía. También éste es uno de esos materiales como cruciales, o sea que resuelven. Todos conocemos a alguien que dice: "no puede ser Remedios no puede subir al cielo porque ninguna mujer subió nunca al cielo". Entonces dada esa idea tan arraigada de imposibilidad, esos lectores no pueden leer la obra, no pueden aceptar su valor simplemente porque la novela no corresponde a la realidad. Efectivamente, es éste otro de los elementos que funcionan como verdaderos golpes para la lectura corriente, es el tema de los materiales fantásticos.

Sin duda uno de los resortes centrales de la obra es la comicidad. Quiero señalar ante todo que no son elementos separados que puedan desglosarse, sino que integran una tríada y que funcionan en el acercamiento entre sí de tal modo que, como veremos, cualquiera de ellos es resorte que sostiene el desarrollo de los demás temas. Así, por ejemplo, podemos tomar lo fantástico para tratar de observar de qué modo se organiza el material. Hay un episodio en la obra que corresponde a la intención de Fernanda de disimular la vergüenza del nacimiento del hijo de Meme. Es así que va al convento, su viejo convento.

"El antiguo director espiritual de Fernanda le explicaba en una carta que había nacido dos meses antes, y que se habían permitido bautizarlo con el nombre de Aureliano como su abuelo, porque la madre no despegó los labios para expresar su voluntad. Fernanda se sublevó íntimamente contra aquella burla del destino, pero tuvo fuerzas para disimularlo delante de la monja.

—Diremos que lo encontramos flotando en la canastilla— sonrió.

—No se lo creerá nadie— dijo la monja.

—Si se lo creyeron a las Sagradas Escrituras— replicó Fernanda—, no veo por qué no han de creérmelo a mí".

Aquí aparece patente el problema de lo verosímil, de la credulidad y de la incredulidad sobre los materiales. Efectivamente, a las Sagradas Escrituras le creyeron que Moisés vino en el canastillo. Pero la monja, que tiene motivo para creer, se apresura a decir que ya no se lo creerá nadie. Es decir, que ha habido un cambio, una variación de circunstancias, una variación cultural que establece que ya no haya modo de creer en la historia del canastillo y del niño abandonado. La observación anterior sitúa el problema de la dificultad para manejar lo maravilloso que es propio de la leyenda. El uso, el reingreso, digamos, de lo maravilloso en la literatura, después del largo período de ostracismo a que lo condena la narrativa burguesa, se opera en el siglo XX sobre todo por obra del movimiento poético surrealista.

En los hechos todo eso que Carpentier ha pretendido teorizar bajo la fórmula de lo real maravilloso, tanto en su libro *El reino de este mundo* como en sus ensayos de *Tientos y diferencias*, no es otra cosa que una mera traducción del francés al español. Es decir, una traducción del texto de André Bretón sobre el tema aplicándolo a la realidad americana. Y lo que Carpentier llegó a afirmar es simplemente que la existencia de lo maravilloso no tiene posibilidad de desarrollo en la cultura europea, pero sí en América.

Aparte de estar totalmente indemostrado, cualquier lector del surrealismo francés sabe que lo maravilloso realmente recorre espléndidamente esta literatura y que, por lo tanto, cualquier literatura es pasible de volver a incorporar este elemento. También se puede decir que en el contar folclórico, o en el contar legendario de cualquier cultura, existe siempre vivo lo maravilloso. Claro está que en la medida en que América es un continente más arcaico, con mucha más extensa sociedad analfabeta que vive de una tradición oral y fuera de la racionalización de la educación y de la cultura, los elementos maravillosos son más potentes y se transmiten con mayor rigor entre las clases incultas. Pero no es lo maravilloso un elemento, digamos, específico de lo americano, es más bien un ele-

mento propio de ciertas zonas sociales. Quien con alguna atención trata de ver de qué manera maneja lo maravilloso Carpentier, termina descubriendo que, efectivamente, sólo lo maneja en la medida en que lo coloca dentro de un conjunto de personajes totalmente ignorantes y separados de la estructura educativa. Es decir, en la medida en que trabaja con los negros haitianos del mundo de Henri Cristophe, ese elemento maravilloso que por lo tanto es enormemente rico y eficaz en este campo popular, sin embargo, no funciona al nivel de la creación culta, o no funcionaba hasta que comenzaron a tratar de hacerlo los surrealistas.

Yo diría que los *Cien años de soledad* en este campo, no es sino el fin de un procesamiento literario que comienza en nuestra literatura con la obra de Miguel Angel Asturias. Por lo tanto, significa algo así como cuarenta años de búsqueda y de elaboración de lo maravilloso en la literatura a imagen de lo maravilloso popular, hasta encontrar la fórmula categórica y decidida. No podemos hacer ahora este recorrido, ni mostrar los diversos tramos que va siguiendo en los distintos escritores el uso de lo maravilloso, porque no es lo mismo la forma todavía inexperta, continuamente apoyada sobre lo psicológico a que recurre Miguel Angel Asturias, que aquella que con mayor libertad, con mayor posibilidad creativa, van a usar en una generación posterior escritores, por ejemplo, como Julio Cortázar, o, la que a fondo y con una libertad extraordinaria maneja Lezama Lima que pertenece a ese mismo período creador. En todo caso, García Márquez es el final de su desarrollo. Y es el final por cuanto abandona todas las posibilidades de situar lo maravilloso en una zona ambigua de la narrativa, es decir, en la creación de distintas líneas de significados que se alternan, con lo cual lo maravilloso es simplemente una equivocación del mundo real o una equivocación de la literatura. El autor abandona este campo, y también aquel otro que es el de situar simplemente la irrupción de lo maravilloso en la vida común y corriente de tal modo que no pueda redondearse nunca la experiencia en su totalidad. Es decir, hay un cabo de la experiencia que la literatura deja suelto para permitir, por lo tanto, un elemento compensatorio de la razón. Tampoco apela, aunque a veces maneja este tipo de materiales, a la sumersión de lo maravilloso dentro de la escritura poética, de tal modo que es por la especificidad de lo poético y su capacidad para situarse en el campo de la invención irreal por lo cual se logra la posibilidad de desarrollarlo. Este es el caso, por ejemplo, de Lezama.

García Márquez entra directamente a la afirmación de un mundo maravilloso como afirmación categórica. No hay duda alguna de que Remedios, la bella, asciende al cielo en cuerpo. No hay duda alguna de que las

mariposas siguen siempre rodeando los amores pasionales de Meme y Mauricio Babilonia. Estos son hechos que ocurren en la afirmación de un contar que maneja la tercera persona y que, por lo tanto, están sin cesar afirmando la realidad de los diversos episodios. Claro está que el autor en algún momento pudo pensar que era posible presentar, y lo hace, la realidad instalada dentro de la literatura como suficientemente insólita, para que al acercarse a lo original, lo novedoso, lo extravagante, pudiera rozar lo fantástico.

*“Era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro, y mantuviera a los habitantes de Macondo en un permanente vaivén entre el alboroto y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad”.*

Esa oscilación entre la duda y la revelación, es una oscilación buscada y es también, yo diría, un sistema antiguo para diseñar ese campo. El sistema está tipificado en la descripción del correo de la muerte que acompaña la muerte de Amaranta. Amaranta anuncia que va a morir, prepara su sudario. Y además, para reparar una vida de mezquindad con un último favor al mundo, piensa que ninguno es mejor que llevarle cartas a los muertos. Se expande la noticia de su propósito, y Amaranta recibe las cartas que llevará a los muertos. Aquí el episodio está situado por García Márquez en una escritura paródica y claramente humorística. Esa escritura humorística, por otra parte, es subrayada por la aportación de datos de otros personajes que tienden a proporcionarnos la idea de la farsa, la idea de la invención.

*“La noticia de que Amaranta Buendía zarpaba al crepúsculo llevando el correo de la muerte, se divulgó en Macondo antes de mediodía”.*

A partir del uso del verbo que determina que Amaranta zarpa al crepúsculo como un barco, todo el fragmento queda situado en un clima de burla y de distanciamiento que permite que cada uno de los episodios sean colocados sobre este fondo explicativo, y que se pueden incorporar comentarios como el de Fernanda que creyó que estaba burlando a todos, o como el que hace el propio autor: *“Parecía una farsa”*.

Muy distinto es, en cambio, el episodio en el cual Remedios, la bella, asciende al cielo.

*“Remedios, la bella, se quedó vagando por el desierto de la soledad, sin cruces a cuestras, madurándose en sus sueños sin pesadillas, en sus baños interminables, en sus comidas sin horarios, en sus hondos y prolongados silencios sin recuerdos. hasta una tarde de marzo en que Fernanda quiso doblar en el jardín sus sábanas de bramante, y pidió ayuda a las mujeres de la casa. Apenas habían empezado cuando Amaranta advirtió que Remedios, la bella, estaba transparentada por una palidez intensa.*

— ¿Te sientes mal?— le preguntó.

Remedios, la bella, que tenía agarrada la sábana por el otro extremo, hizo una sonriza de lástima.

— Al contrario —dijo—, nunca me he sentido mejor.

Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Ursula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria.

Los forasteros por supuestos, pensaron que Remedios, la bella, había sucumbido por fin a su irrevocable destino de abeja reina, y que su familia trataba de salvar la honra con la patraña de la levitación. Fernanda, mordida por la envidia, terminó por aceptar el prodigio, y durante mucho tiempo siguió rogando a Dios que le devolviera las sábanas”.

El episodio está situado, como todo episodio narrativo de la obra, dentro de un conjunto de materiales que lo acompañan. El episodio existe y funciona narrativamente en la medida en que estos elementos internos del relato, o alusiones que le reconstruyen un contexto al relato, funcionan.

Podría traerse a colación un episodio de *El señor presidente*, aquel donde, durante la pesadilla, se ve la pequeña imagen de la Virgen que sale de su tabernáculo y se incorpora al decorado. Para hacer posible esto, Asturias tiene que apelar a un elemento de homogeneización que le proporciona la pesadilla y la distorsión de la fiebre que sufre el protagonista, o sea que la imagen funciona en el aura onírica, como funcionan en el aura onírica la mayor parte de las invenciones maravillosas que ha creado el surrealismo. Si hay algo que es característico de la aportación maravillosa del surrealismo, consiste justamente en haber creado un marco onírico donde situar y dar, por lo tanto, existencia a una serie de imágenes o una serie de situaciones. Más claro todavía que apelar a un texto literario, es recordar los cuadros de Max Ernst o de Dalí, o de cualquiera de los grandes surrealistas, en los cuales lo fundamental es haber logrado esto que, en el caso de Chirico, se llamó *Paisajes metafísicos*, o sea, un vacío y una irregularidad en la relación de los elementos que servían para que todo fuera posible dentro de ese marco. Esta es en cierto modo, la explicación que daba Pierre Delvaux para mostrar cómo, a partir de una cierta perspectiva italiana, perspectiva de construcción plástica que instaura una fuga de líneas, se podía colocar cualquier cosa: un tranvía, una mujer

desnuda, un hombre observando la luna, porque este elemento contextual determinaba la posibilidad de la existencia artística de los elementos por más contrastados y variados que fueran.

En alguna ocasión García Márquez refiriéndose al episodio en el que el sacerdote de *Cien años de soledad* se dedica a probar la existencia de Dios tomando chocolate y levitando a veinte centímetros del suelo hasta que un soldado que no cree lo baja simplemente de un golpe, ha dicho que si no hubiera habido chocolate no habría habido levitación. Es decir, el elemento *jícara de chocolate* es el elemento que sin tener una relación causal, porque obviamente no la tiene, determina por su aproximación la posibilidad del funcionamiento de estos datos.

En el caso de Remedios, la bella —creo que alguna vez también el autor lo ha dicho— si no hubiera sábanas no habría ascensión. El elemento *sábanas* es el elemento que establece la composición del fragmento. Todo el fragmento se construye alrededor del proceso de las sábanas: la extensión, la ascensión, las sábanas que rodean al personaje, la pérdida de las mismas que despierta por último la lamentación de Amaranta. Como elemento inserto dentro del relato, la presta su virtualidad y, además, establece la conexión entre el fragmento literario y el contexto donde situarlo.

Es obvio que la ascensión de Remedios es una evocación de la ascensión de la Inmaculada, es decir, la imagen que sirve de fondo y sobre la cual se inscribe en un modo paródico, claro está. La ascensión de Remedios es la imagen de la ascensión de la Inmaculada, imagen perteneciente a esto que llamamos la fabulación colectiva imaginaria, porque efectivamente ella corresponde a la estatuaria religiosa en el mundo actual. Por uno de los famosos y graves problemas de la congelación de la imaginación religiosa, la estatuaria que sigue funcionando en el siglo XX, es la que corresponde al mundo renacentista. Corresponde desde el punto de vista de la vestimenta, desde el punto de vista de todos los rasgos de las figuras, al mundo renacentista. Esto configura un anacronismo. El mundo renacentista era un mundo contemporáneamente capaz de vestir a la divinidad; el siglo XX en cambio, no tiene capacidad para vestir a la divinidad de acuerdo con su ropaje, es decir, a su imagen y semejanza. Y lo hace a imagen y semejanza del Renacimiento, más estrictamente que del Renacimiento, del Barroco. El último gran momento de la creación religiosa es la Contrarreforma y por lo mismo, ella nos ha dado las imágenes tipo dentro de las cuales seguimos viviendo. La ascensión de la Inmaculada en el movimiento ardiente de su vestidura es el arte del Bernini, del Greco, que corresponde a las ideas plásticas desarrolladas por los barrocos en el período de la nueva y última vitalidad religiosa que cono-

ce el mundo occidental. Aquí está ese material como material de conexión. Pero junto a este hay otro que deseo mencionar: el manejo de ciertos materiales de lo que se llama a partir de una línea interpretativa que han hecho los alemanes, el kitsch.

Probablemente dentro de la obra de García Márquez haya más materiales filiables en el kitsch de lo que se está dispuesto a reconocer. Es decir, un cierto manejo de la convencionalidad artística preocupada por lograr los efectos en un plano donde lo importante no es la creación artística más elevada, sino la consecución de un efecto que toque la sensibilidad adecuada a ese efecto, de un lector convencional. Y esto que ha dado un cierto arte de pacotilla, un cierto arte al nivel del cromó, de la convención, es manejado y utilizado por el autor en más de una ocasión con cierta sagacidad, porque si bien la obra no se consiente al kitsch, en cambio lo maneja. Hay ciertos elementos de una pseudo-poesía que acompañan el episodio:

*"Viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires en donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria".*

Esta poesía falsa, almibarada, que se maneja en el fragmento, este uso de la repetición como en las fórmulas ya más triviales de la poesía —"subían con ella", "abandonaban con ella", "pasaban con ella", "se perdieron con ella"— constituye una forma absolutamente convencional del manejo poético. Pero mucho más todavía, la trivialidad de las imágenes: "el aire de los escarabajos y las dalias" o "los más altos pájaros de la memoria" adquieren una connotación más cercana ya no al kitsch, sino al pastiche cuando se nos habla del aire, "donde terminaban las cuatro de la tarde". Ya estaríamos aquí en el uso de lo que podríamos llamar un lorquismo superficial, o de materiales de una poesía adocenada dentro de la tradición española.

Creo que estos materiales son como los que corresponden a la representación de las figuras de Escayola, es decir, las Inmaculadas Concepción que todos conocen y que están hechas de yeso pintado.

Esa calidad de lo vulgar y del uso de lo vulgar, y, al mismo tiempo, esa calidad de lo almibarado poéticamente, sitúa todo el fragmento en una perspectiva de leve ironía y de manejo distanciado. El autor cobra distancia, ya no por la utilización de la desconfianza —ya no es Amaranta zarmando al crepúsculo— sino en un plano más sutil de la elaboración, por el manejo de un cierto aire desdeñoso sobre el material literario mis-

mo. Es pues, esta forma de articular el fragmento, lo que permite su funcionalidad, lo que permite que exista. Pero, si aún fuera necesaria una apoyatura mayor, para eso está el humor.

En los hechos, en todo episodio en el cual se produce una afirmación excesiva de ciertas situaciones inverosímiles por parte de los personajes o del autor, estas adquieren su contexto cuando se descarga un elemento de comicidad. Hay un episodio que se ha hecho más famoso de lo que dentro del libro es, porque sirvió de conexión para escribir un nuevo texto: el episodio referido a la pobre Eréndira. Ella nos es descrita así:

*"Tenía la espalda en carne viva. Tenía el pellejo pegado a las costillas y la respiración alterada por un agotamiento insondable. Dos años antes, muy lejos de allí, se había quedado dormida sin apagar la vela y había despertado cercada por el fuego. La casa donde vivía con la abuela que la había criado quedó reducida a cenizas. Desde entonces la abuela la llevaba de pueblo en pueblo, acostándola por veinte centavos, para pagarse el valor de la casa incendiada. Según los cálculos de la muchacha, todavía le faltaban unos diez años de setenta hombres por noche, porque tenía que pagar además los gastos de viaje y alimentación de ambas y el sueldo de los indios que cargaban el mecedor".*

El sistema consiste en partir de una situación que pertenece a una literatura que podríamos llamar de descripción realista, pero que progresivamente, en la medida en que es encarecida a través de la hipérbole y llevada por deformación y extensión, a una situación que linda con los bordes de la comicidad, se descarga toda posibilidad de connotación moral.

En los hechos, esto no hace sino rubricar la exactitud de algunas observaciones que hace Freud en *El chiste y su relación con el inconsciente* y que muy claramente se puede ver en el manejo del erotismo dentro de *Cien años de soledad*.

Cada vez que se entra en aguas riesgosas, cada vez que se entra en momentos que pueden tocar los principios morales, y obviamente ésta es la zona donde más en carne viva están los principios morales, lo que viene a permitir el funcionamiento es la descarga humorística. Ella realiza una operación literaria de legitimación del placer que se encuentra en la evocación erótica y en el exceso erótico. Es el mismo sistema y la misma función que tiene el chiste. El chiste verde o rojo, ese chiste procaz, obsceno, sirve como clara y evidente descarga en el campo de la visión que tiene todo hombre de su libido. De otra manera, esta descarga no podría funcionar ni ser aceptada por ninguno de nosotros dado el encuadre de los tabúes morales dentro de los cuales nos movemos.

Toda sociedad es una sociedad que está establecida bajo el sistema de la represión. Este gran principio freudiano es el que analiza y desarrolla

Marcuse. Toda sociedad por estar reprimida establece una negativa a este impulso de develación del mundo erótico en sus formas más desafortunadas. Solamente el manejo de la comicidad permite que estos elementos puedan ser mencionados y utilizados por nosotros.

De tal modo que el pie que justifica el uso, tanto de la fantasía como del erotismo dentro de la obra, es la concurrencia que sin cesar le hace la comicidad, la concurrencia que le hace, sobre todo, el pie humorístico que es muy propio de la anécdota o del chiste. La estructura de la anécdota o del chiste que es una estructura muy cerrada y de la cual se podría ver cómo está compuesta, cómo se va organizando con una suma de materiales sobre los cuales se consigue un cierto crecimiento, alcanza su descarga a través del manejo final. Del mismo modo que en la literatura de horror hay un final que es el golpe brutal, del mismo modo, en este caso la comicidad sirve como válvula de escape. Y la otra gran válvula de escape, como ya lo supieron y lo manejaron a fondo los surrealistas, es el uso del absurdo.

El absurdo es un elemento que al romper las conexiones de los elementos de un discurso, al establecer entre ellos relaciones absolutamente inesperadas y además que destruyen toda posible causalidad o relación de causalidad, permite también esta liberación de contenido. En muchos de los episodios eróticos de la obra, o en la mayor parte de los episodios fantásticos, lo visible es el absurdo. El elemento de apoyo está dado por este juego de la irrealidad y de la desconexión de las partes, que hace saltar sin cesar de un discurso lírico, fantástico, más o menos paródico, a un discurso directamente humorístico, reconocidamente humorístico. Es este uso, este manejo de los materiales, el que puede servir para anotar un rasgo que, me parece, explica en cierto modo, el éxito de la obra, pero explica también nuestra relación con el texto.

Tanto la comicidad de este tipo de descargas humorísticas como la exageración hiperbólica que acompaña en la obra a todas las acciones, como dentro de la misma línea la expansión erótica, como la entrega a una especie de estructura fantástica injustificada que se decreta caprichosamente, todo esto concurre a crear la línea central de ese arte que tiene que ver con un esfuerzo de liberación. Probablemente pocas obras literarias hayan sido propuestas con más nítida intención de manejar la libertad a la cual sin cesar está aspirando el ser humano.

En la medida en que todos nosotros somos seres naturales, pero seres naturales insertos en un régimen social y en un régimen de prestaciones, en la medida en que cuanto más desarrollada y compleja es la sociedad, más intensa, más dura, más exigente es la prestación, más se llega a establecer una situación de verdadero ahogo. El mundo natural es el mundo

no solamente de la nostalgia, entonces; no solamente es de algún modo el paraíso recurrente y la imagen obsesiva de la libertad, sino que es también la apelación necesaria para poder rearticular el sistema vital de manera que éste pueda seguir funcionando en el campo de la cultura.

Lo que durante casi toda la obra la distingue es el desafuero, es la ferocidad y el exceso, es la hipérbole incesante que hace que todo parezca posible, y efectivamente, todo es posible. No solamente la aventura, la búsqueda incesante del absurdo, la potencia genesíaca, el amor, la guerra, sino también el mundo físico mismo parece suspender su capacidad para exigirnos un régimen de prestaciones. Hasta Remedios puede ascender al cielo con la mayor tranquilidad, y decir delicadamente adiós como desde la pasarela de un avión. Esto es lo que genera el marco libertad que pidió Bretón en el primer manifiesto. Oponiéndose a todo el arte realista y psicológico y diciendo que efectivamente todo Dostoievski, es un arte pedestre, nada menos que Dostoievski, Bretón aspiraba a un arte que fuera la expresión incesante del estado de libertad, a un arte en el que se lograra dar, se lograra vivenciar la situación de la libertad humana. Y desde luego, esta libertad no podría ser de otra manera que a través justamente de la creación de los posibles, es decir, hacer posible el mundo y vivir como posible todos los imposibles.

*Cien años* propone sin cesar esta funcionalidad de la literatura que hace posible los imposibles. Yo diría que aunque un texto es una construcción que está dentro de una cierta organización y estructura que le presta un hombre que vive en un mundo racional donde ya la experiencia de la letra se ha racionalizado, la verdad es que desde los textos más primitivos toda literatura ya está racionalizada. Al vivir en la literatura, el texto vive en una racionalidad; por lo tanto, lo más que puede hacer es tratar de crear ilusiones que sin cesar engañen y al mismo tiempo mientan la racionalidad de la estructura y de la creación. Por eso decíamos al comienzo que la obra aparece como un chisporroteo, como una cohetería, como un juego de artificio y que hay que hacer cierto esfuerzo para ver en qué medida todo esto está encuadrado, todo esto está organizado. Para terminar, agrego que hay un elemento, creo, por encima de este chisporroteo, que establece el valor más reconfortante de la lectura: es esta *experiencia*, experiencia que ya el ser humano parece no ser capaz de alcanzar de ningún modo si no es a través de la literatura.