

# El secreto de la laberíntica soledad

*Huellas de la identidad social en la obra del joven García Márquez*

---



# **El secreto de la laberíntica soledad**

*Huellas de la identidad social en la obra del joven García Márquez*

---

Éder García-Dussán





*A Mariana y María Jimena, regalos de la vida.*



*Colombia es hoy, de los países principales de América Latina,  
el menos estudiado, y probablemente, el menos comprendido.*

David Bushnell



UD  
Editorial



© Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
© Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico (CIDC)  
© Éder García-Dussán  
Primera edición, noviembre de 2018  
ISBN: 978-958-787-039-8

Dirección Sección de Publicaciones  
Rubén Eliécer Carvajalino C.

Coordinación editorial  
Nathalie De la Cuadra N.

Corrección de estilo  
Daniel Urquijo M.

Diagramación y montaje de cubierta  
Andrea Julieth Castellanos Leal

Imagen de cubierta  
Mariana García Escobar

Editorial UD  
Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
Carrera 24 No. 34-37  
Teléfono: 3239300 ext. 6202  
Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

García-Dussán, Éder  
El secreto de la laberíntica soledad: huellas de la identidad social  
en la obra del joven García Márquez / Éder García-Dussán. -- Bogotá:  
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2018.  
162 páginas; 24 cm.  
ISBN 978-958-787-039-8  
1. García Márquez, Gabriel, 1927-2014 - Crítica e interpretación 2.  
Literatura colombiana - Historia y crítica 3. Sociología 4. Lingüística  
I. Tít.  
Co860.4 cd 21 ed.  
A1617446

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Todos los derechos reservados.  
Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la  
Sección de Publicaciones de la Universidad Distrital.  
Hecho en Colombia



# Contenido

<b>Preámbulo</b>	13
<b>Introducción</b>	15
<b>1. Abecés de la pesquisa</b>	19
<b>2. Gabriel García Márquez, la nación y la literatura colombiana</b>	39
<b>3. Impulsos, motivos biográficos y herencias</b>	51
<b>4. Metódica</b>	69
<b>5. Ojos de perro azul</b>	77
<b>6. Los funerales de la Mama Grande</b>	101
<b>7. La transposición de la identidad social en la cuentística de García Márquez</b>	117
<b>8. Una manera de finalizar</b>	133
<b>9. Referentes bibliográficos</b>	137



## Preámbulo

El propósito de este estudio es analizar el nosotros colectivo para luego proponer un acercamiento al concepto de lo propio, pues al desvelar nuestra personalidad histórica, se le da sentido al porvenir social. A la mejor manera de la Penélope homérica, se destejerá la literatura que representa la nación, con el fin de escrutar su estructura esencial: “Penélope nictálope, de noche tejo redes para atrapar un cíclope” (Valenzuela, 1980, p. 114). Visto así, *destejer* tiene mucho que ver con *descifrar*: explicar aquello que está escrito en clave. *Explicar*, a su vez, significa ir a la base de los tejidos, a su fundamento. Entonces, con la imagen de Penélope, conceptuamos un derrotero simple cuyo efecto es destejer textos para tejer redes que expliquen nuestro entorno.

Si se considera que Gabriel García Márquez cuenta a Colombia, es posible inferir que su obra descifra nuestra realidad, pues ha concebido una manera de simbolizarla y, con ello, paradójicamente, nos re-significa como sociedad inscrita en una historia nacional. Así entonces, este estudio implica descifrar lo que alguien ha cifrado por medio de la literatura en su intento por descifrarnos.

*El secreto de la laberíntica soledad* comenzará analizando cuentos garciamarquianos inspirados en la lectura de *La metamorfosis* de Franz Kafka y en la poesía modernista colombiana. Basada en la cuentística inicial de Gabriel García Márquez, aquella conformada por una producción de veintidós cuentos, y que aquí llamamos la producción del joven García Márquez, se expondrá que su primera escritura es una de resistencia frente al discurso hegemónico que acompañó el proyecto de nación colombiana en el siglo XIX, pues en ella, el escritor cataquero representó un país de solitarios, con serios problemas de comunicación, que tienen origen en el devenir histórico de la nación. En suma, García Márquez es un exponente de la identidad social colombiana o *colombianía*.

Comprender la relación entre literatura y sociedad no es una tarea fácil. A veces implica la soledad del analista para actuar con la paciente y resignada acción de Penélope; no obstante, el resultado siempre será el mismo: creación, una propuesta nueva surgida

del análisis que se consume y del ejercicio de interpretar el contexto social y cultural del texto. De esta manera, queda a la disposición lectora el siguiente entramado de ideas.

Éder García-Dussán

## Introducción

Macondo se convirtió en una villa cosmopolita cuando siete generaciones de la familia Buendía la poblaron. De eso hace cincuenta años. La historia de Macondo ha sido traducida a cuarentainueve idiomas, publicada por cien editoriales y, en medio siglo, ha vendido más de cuarenta millones de ejemplares a nivel mundial. No obstante, este pueblo ya había aparecido en uno de los cuentos de García Márquez; en ese momento era el nombre de un hotel, el cual fue visitado efímeramente por un joven forastero. Luego, en otra obra, *La hojarasca* (1955), fue el nombre de un caserío caluroso donde un abuelo, su hija y su nieto evocan su bonanza y decadencia, a través de un nutrido dialogismo.

En efecto, en la primera novela de Gabriel García Márquez, *La hojarasca*<sup>1</sup>, sus tres personajes reconstruyen la historia de un médico forastero que habitó incómodamente el territorio macondiano. Las acciones evocadas por sus personajes transcurren en el pueblo entre 1903 y 1928, justo durante la época del asentamiento de la United Fruit Company y la posterior masacre de las bananeras. La transposición metafórica de este último hecho acontece dentro de la novela en el interior de la oscura habitación de una casa el 12 de septiembre de 1928, entre las dos y las dos y media de la tarde, hora en que la gente de los pueblos costeros suele reposar el almuerzo y evadir el bochorno despiadado que genera el sol después del mediodía. El médico se había ganado el odio de los habitantes de Macondo por su provocativa y enigmática manera de ser, razón por la cual desafiaba “la moral y las buenas costumbres” (García Márquez, 1983, p. 57) y se ganaba el rechazo a curar los heridos que generaba la violencia vivida en aquel pueblo. Solo le permiten salvarle la vida al Coronel. Una vez ahorcado, los habitantes de Macondo se niegan a que el médico sea enterrado en el cementerio público; pero el abuelo

---

1 Esta novela, escrita en 1950 en la costa colombiana, no tuvo mucho éxito tras su publicación cinco años después; de hecho, había sido anunciada en Bogotá por una editorial pequeña, Editorial Sipa, con un tiraje no superior a los 4000 ejemplares. Fue publicada sólo gracias a la testarudez y los ahorros de su autor.

desafía en solitario la hostilidad del pueblo con las únicas armas de su prestigio militar, hasta lograr que el fallecido sea enterrado.

Desde la visión del abuelo, se describe el episodio de aquel médico mientras, acomodado en su asiento de cuero y soportando una noche calurosa, recuerda la soledad de su vida y, preocupado por ello, reflexiona sobre el médico:

Lo vi sombrío y derrotado, apabullado por las circunstancias. Y súbitamente, a una nueva mirada de sus duros y penetrantes ojos amarillos, tuve la certeza de que *el secreto de su laberíntica soledad* me había sido revelado por la tensa pulsación de la noche. (García Márquez, 1983, p. 65; las cursivas son añadidas)

Para nadie es un secreto que alguien solo puede tener certeza de aquello que ya conoce o ha vivido. Así las cosas, el abuelo reconoció en el médico algo que él mismo había experimentado. Esta es la forma como se expone la condición del sujeto macondiano que, preso de prejuicios y convenciones (la moral, las buenas costumbres, etc.), moldea respuestas paradójicas a propósito de su relación con el otro; respuestas solo insinuadas a través de la superstición, el fanatismo, la dureza moral, el menoscabo a la fraternidad y el placer. Macondo no es más que un bosquejo del devenir histórico de Colombia. Esto es, un poblado en tensión entre lo prohibido y lo escandaloso. El resultado de esta miscelánea de eventos es la configuración de una cultura que, históricamente, ha privilegiado la soledad existencial como respuesta al conflicto social, algo que se puede traducir en una ausencia de ética ciudadana y de solidaridad.

Esta digresión inaugural no solo justifica el título de este estudio, sino que, al tiempo, advierte sobre aquello que se aventura, a saber: un esfuerzo que, al concebir la literatura como un archivo, o mejor, como una máquina de memoria, nos permite pensar nuestro ser histórico y proteico (y, por tanto, sus conflictos) a través de incisos sobre sus estructuras discursivas de carácter estético, es decir, por medio de cómo apostamos por hacer que la obra literaria sea el *corpus* de la identidad social, pues la obra literaria contiene modos de representación de nuestra pertenencia, del nosotros colectivo<sup>2</sup>.

En lo que sigue, se propone la identidad social como un constructo histórico: lo que empezó hace cinco siglos con la falta de reconocimiento de las diferencias y el

---

2 Así, pues, si alguien preguntase *¿cómo se construye nación?*, diríamos que hay, por lo menos, dos vías: la política (bipartidista y coadyuvada por la religión) y la cultural, con proyectos científicos (como la famosa Comisión Corográfica) y la literario-periodística (Cfr. Vargas-Tisnés, 2016).

subsecuente ensimismamiento que nos ha llevado a vivir visceralmente esa angustia de contacto, de recelo hacia el otro, se puede exponer como una de las causas de nuestra soledad o insolidaridad; aspectos que acarrearán una convivencia autoritaria y deshonestas. Es que, como al comienzo se impuso, la ley del de afuera por la fuerza de la guerra y de las retóricas, la sospecha de que la normatividad que nos abraza a todos es desigual e ilegal nos llena de escepticismo e invade nuestro cuerpo social de muertos vivos, de vivos como muertos (sobrevivientes) y de cadáveres NN. En efecto, los cuerpos desaparecidos y los interlocutores silenciados invocan la anulación del otro que queda “fuera del juego”, del juego social.

En ese sentido, nos parece que este estudio, el de indagar por la colombianía aprovechando el *corpus* literario inicial de Gabriel García Márquez, resulta significativo en este período esperanzador del posconflicto nacional, surgido tras 50 años de guerra civil, pues, tal como afirma el filósofo Carlos Eduardo Maldonado (2013):

El problema de la colombianía no debe ser entendido en el sentido de una búsqueda de la identidad. Por el contrario, la colombianidad es la construcción de una identidad, que no se reduce al presente, sino que incorpora al pasado en la búsqueda de futuros horizontes y posibilidades de vida hacia adelante. (p. 14)

En ese orden de ideas, lo que llamamos “colombianía” no se refiere a una actitud patrioter ni a la nostalgia de un mejor pasado (puesto que ni siquiera conocemos bien nuestro pasado y, además, aquel que conocemos ha sido tergiversado por los relatos de la memoria oficial o memoria política), sino que implica asumir tanto los relatos formales como los geográficos, los antropológicos, los semióticos, los sociológicos, los etnográficos, los ecológicos y hasta los biológicos, para pensarnos como devenir. Así pues, colombianía es el título de un problema muy concreto, a saber: *cómo el país entra a la historia propia sin ambigüedades*. Entonces, si la identidad es una forma de relación histórica con el nosotros nacional, la pregunta por su justificación nos obliga a resaltar que su exploración nos permite ver qué se exhibe y qué oculta de la historia nacional.

En suma, asociamos un trabajo de conciencia nacional con la literatura representativa de una nación, lo cual resulta esencial si subrayamos la dificultad histórica que hemos tenido para reconocernos colectivamente, esto es, de nombrarnos bajo la lógica de la inclusión, el respeto a la divergencia y el reconocimiento de las diferentes posiciones sociales; algo, por cierto, heredado y cultivado desde el siglo XIX, debido a la triada política-religión-lenguaje (buen hablar), que ha decantado en la denuncia

frente a lo que le hace falta a la nación para construir un país solidario y con sentido de pertenencia y que ha obligado a los académicos e intelectuales a pensar sobre los rasgos caracterológicos de nuestra personalidad histórica como supuesta salida eficaz para comenzar a entender quiénes somos como comunidad imaginada. Basta traer a contexto la pertinente idea de Benedict Anderson (1993), para quien la nación es la *construcción discursiva* de una idea alrededor de la cual se crea un sentimiento de unidad y pertenencia progresivo y poderoso. Toda nación, entonces, es una comunidad imaginada porque todos los que participamos de esa idea (y del sentimiento adjunto que genera) no nos conocemos, ni mantenemos una comunicación directa, pero sí un *vínculo imaginario* que nos mantiene enlazados y conglomerados bajo un sentimiento de grupo endógeno.

De esta manera, no es gratuito que las naciones aparezcan a finales del siglo XVIII como efectos masivos de la imprenta que, desde el siglo XV, ha permitido hacer circular, además de los libros de la Biblia, novelas y periódicos. En efecto, cuando se repara en la tesis de Anderson, se pone de relieve el hecho de que los imaginarios comunes no se pueden transmitir fácilmente sin ayuda de cierto tipo de discursos que cohesionan las micro-comunidades en naciones (Achugar, 2001). Discursos como los que contienen mitos de origen, recuerdos de sufrimientos y goces y sacrificios sociales son los que van forjando una historia común y un pasado inmemorial (Bhabha, 2010); alentados por la repetición y la redundancia, terminan sedimentando o diseminando naciones. En ese orden de ideas, la nación puede ser entendida, finalmente, como *un artefacto social instituido con el pasado contado* y, por tanto, a partir de él, con la proyección de una identidad social.

Pues bien, en este contexto, mi apuesta es que la cuestión por las claves simbólicas transpuestas en los textos iniciales de Gabriel García Márquez nos dará luces sobre la identidad social de Colombia. Para avanzar en esto, me apoyo en algunas posturas teóricas como la semiología, que permite aventurar la tesis de que las actividades discursivas dan forma a las acciones sociales, al tiempo que ellas mismas sedimentan elementos que cumplen un papel esencial en la memoria colectiva, así como en la construcción dinámica de la identidad de un colectivo. Esto argumenta la búsqueda de claves simbólicas que, entretejidas en texturas artísticas, representativas de nuestra cultura, *manifiestan* o *irradian* trazos para edificar el plano de la colombianía.



# 1. Abecés de la pesquisa

En este capítulo, sintetizo a partir del desarrollo de dos acciones: en primera instancia, el esbozo de algunas posturas precedentes y, en segunda, el esclarecimiento de las categorías de identidad social y texto literario (estético) en una imbricación teórica; es decir, esa relación que permite actuar sobre el *corpus* con la certeza de explicar su viable asociación.

Para lograrlo, es necesario ponderar el concepto de memoria. No obstante, lo primero que hay que resaltar es que todo este tipo de esfuerzos vienen motivados por el deseo de responder, de forma eficiente, a cuestiones vitales, como de dónde venimos y para dónde vamos. Por lo tanto, se hace necesario apuntar a la necesidad de abrir espacios de reflexión sobre la identidad social, tal como se construye desde estrategias discursivas dirigidas a todos y, particularmente, desde la forma como ese esfuerzo se ha venido desarrollando tanto en Colombia como en Latinoamérica, dado que el interés aquí justamente radica en analizar cómo se han venido desarrollando los estudios que revelan lo propio y cómo esto mismo ha permitido pensarnos en nuestro devenir para calificarnos desde unas cualidades que nos diferencien justamente del *otro* y el *otro-extranjero*.

Partiendo de un ejemplo: para el sociólogo cultural Carlos Uribe-Celis, “ser colombiano es una cuestión que solo se puede determinar relativamente a partir de lo que signifique ‘haber sido colombiano’” (Uribe-Celis, 1992, p. 199). De esta manera, la identidad es algo que se identifica históricamente y esto lo logra Uribe-Celis desde diferentes lógicas discursivas, incluida la literatura, que contienen en sus estructuras las mentalidades o sistemas de creencias inconfundibles de nuestro rostro comunal. Así, por caso, el aparente antagonismo entre partidos políticos y la violencia a él anudada y que, lejos de ser monocausal, es más bien combinación perversa de:

Los factores de la ideología, los cambios de actitudes, la intolerancia o incapacidad para el respecto de las ideas ajenas, el antipluralismo, nada protestante, de nuestra

cultura social y política, la tendencia a la hegemonía y el excesivo deseo de detentar el poder con monopolio de secta partidista y con exclusión de los otros contendores. (Uribe-Celis, 1992, p. 162)

Por su parte, el antropólogo e historiador Germán Ferro Medina piensa en la identidad nacional desde unos símbolos reiterativos y generadores de lazos colectivos, y su tratamiento analítico-interpretativo resulta ser la clave para reconocer una nación regionalista y religiosa, desde avatares transculturales (Bolívar, Ferro y Dávila, 2002). La religiosidad popular, el fútbol y los reinados de belleza son los elegidos para pensar el problema de la identidad, en armonía con las reflexiones que, por ese entonces, ya habían abierto, tanto el semiólogo español Jesús Martín Barbero, al señalar la urgencia de buscar las “experiencias de nación desde las cuales pensarse tanto en la densa identidad común, como en la heterogénea diferencia” (Martín-Barbero, 2002, p. 7), así como Fabián Sanabria (2004), quien explica las apariciones marianas en Pereira, aunque no exclusivas de esta ciudad, y las relaciona directamente, tras una lectura más sistémica del acontecimiento, con aquella sobrevaloración del triunfo del mal sobre el bien, pues claramente el evento se traduce como un discurso que, desde su propia naturaleza semiótica y desde su instalación geográfica y social, da cuenta de salidas simbólicas para enfrentar la dura vida enemiga y exorcizar así la incomprensión frente a la cotidianidad de la realidad social.

Frente a esta forma de concebir la identidad, traigo a colación la imagen referida por Walter Benjamin (1989) aquella de Paul Klee: el *Ángelus Novus* o el ángel de la historia, del sujeto que camina con un espejo frente a sí, que lo obliga a progresar, viendo el camino recorrido, y solo conociendo lo recorrido (el pasado) progresa<sup>3</sup>.

Contrariamente, Martín-Barbero (2000) afirma que otra forma de abordar la identidad colombiana es ponerla en el futuro, esto es, una identidad que no se apoye en el pasado, como lo hace Uribe-Celis, sino que se proyecte hacia lo que apenas debe formarse, corriendo el riesgo de que se lleve hacia una nación soñada, pero igualmente imaginada. Así mismo, el psicoanalista francés Charles Melman (2002) invita a meditar nuestra condición histórica desde un complejo, el de Colón, y estimula a ver los dos

---

3 Benjamin (1989) nos explica:

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

frentes: el allá a la izquierda y a la derecha, pues Colón se instala en el pasado y se deja ver un presente que marca el futuro. Melman (2002) afirma que el complejo de Colón:

Parece dar cuenta de la situación singular mantenida por el colonialismo, incluso cuando sus formas políticas más evidentes han desaparecido. El conflicto establecido entre esos dos lugares ya no puede resolverse sino por la violencia y por la fuerza, por una especie de guerra permanente, ya no hay encuentro con un semejante sino siempre con un extraño, es decir, con alguien a quien toca infligir siempre el acto de violencia inaugural. (p. 216)

Frente a lo cual habría que sumar complejos como el de bastardía. No gratuitamente, García de la Torre (2007) calificaba la nación como una “estirpe olvidada”, caracterizada por padecer el “complejo de bastardía”, gracias al cual nos es inadmisibile fraguar una identidad frente a la miscelánea mestiza que somos, debido a que algunos sujetos de clases sociales aristocráticas, para salvar algo de su dignidad frente al vulgo, recurren al imaginario de sus antepasados:

Esta tendencia devela, justamente, que no nos consideramos bastardos, sino que sufrimos de la dolencia opuesta, de un reconocimiento enfermo de nuestros predecesores [...]. A partir de un interrogatorio inicial (nombre, apellidos, colegio, universidad, barrio), las tribus urbanas filtran el acceso de una estirpe contaminada de plebeyos o desfavorecida por orígenes ilustres venidos a menos. Todos somos partícipes de este juego intrínseco y movemos las fichas con la mayor naturalidad. Pero debemos aceptar que pocos comportamientos sociales igualan a este en cursilería. Los hijos de la nobleza criolla se doblegan frente a apellidos impronunciabiles, sin importar que provengan de la clase obrera de sus países de origen. Basta con que suenen foráneos. (García de la Torre, 2007, p. 21)

A esto se debería sumar, además del “complejo de Edipo”, el “complejo de hijueputa”, del que habló el filósofo Fernando González Ochoa, para referirse al odio entre nosotros mismos, simplemente porque no somos iguales o no actuamos y pensamos igual (Arbeláez, 1999)<sup>4</sup>. Todo este panorama de nuestra caracterología es completado con

---

4 Recuérdese cómo el mismo González Ochoa padeció de esa exclusión y odio. Desde la década de 1940, su vida entró en una etapa de receso como escritor y vivió una mayor introspección, gracias a lo cual en sus últimos años

esa pulsión a poner a los pobres y a los ricos en espacios diferentes, bajo la lógica de los estratos socioeconómicos, esto es, de las castas, que perpetúan las discriminaciones y los desprecios:

Casi todos llevamos más de cuatro siglos ocupando este territorio; pero aquí hay quienes piensan que los demás no tienen la misma dignidad, los mismos derechos, que pertenecemos a categorías distintas.

Colombia se ha convertido en un país que no solamente ha sido dividido en estratos, en castas, como la India de la antigüedad, sino que la mayor parte de la gente ha interiorizado tanto esa arbitrariedad, que cuando se les pregunta responden con toda tranquilidad que son del estrato X o Y. En lo que llamaban el Antiguo Régimen en Francia era así: el imperio de las aristocracias y de las servidumbres, pero no hay que olvidar que después vino la Revolución Francesa, y se dedicó a igualar a la sociedad por el procedimiento extremo de cortar cabezas. (Ospina, 2011, p. 22)

Para Freddy Parra (2005), el ideal del ser humano moderno es la autonomía y la libertad para superar la tensión de un pasado ya realizado (las tradiciones antiguas), que permitan la construcción de un porvenir que debe realizar, aunque lo popular quede por fuera, excluido. Pero si las identidades colectivas son efecto de la negociación de diferentes momentos históricos, el modernismo de América Latina se reduce, entonces, al modo como las élites se han hecho cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y han tratado, por todos los medios, incluyendo un aprovechamiento perverso de lo popular, de elaborar con ellas un proyecto nacional (García-Canclini, 2005). El resultado de ello es que se considere de “dientes para afuera” a los países latinoamericanos como el entrecruzamiento de tradiciones indígenas, del hispano colonial-católico y de las acciones políticas; mientras que, de la puerta de la casa para adentro, lo que se ve es una marginalización de las minorías a lo popular que sigue fuera de lo nacional, sumado a un mestizaje inter-clasista que ha generado exclusión e invisibilidad en todas las capas sociales.

---

impresionó con nuevas obras, por lo cual no fue gratuito que hubiera sido considerado como potencial candidato al premio Nobel de Literatura. No obstante, tras el requerimiento de la Real Academia sueca a la Academia Colombiana de la Lengua, presidida por el padre Félix Restrepo, para que avalara a González como candidato, el jesuita declaró que González no tenía méritos suficientes para aspirar al premio, y propuso a su colega Menéndez Pidal. No le quedó a González “más remedio que dormir en el silencio en un país donde —según sus palabras— se vive bajo el complejo de hijueputa”.

Este tipo de sin salidas sobre el tema ya había sido advertido por el historiador y profesor Jorge Orlando Melo (2006), quien se cuestiona no solo por los procesos que han llevado a una discusión sobre la identidad social de una nación, sino por el concepto mismo de *identidad*, al parecer una especie de “fórmula confusa y mágica para enfrentar nuestros problemas” (p. 85), que intenta ser, por un lado, la entrada a una discusión académica, como también, por otro lado, la solución. Sin embargo, en los dos casos, el concepto mismo resulta ser usado como una práctica salomónica sin ninguna reclamación conceptual.

Vistas así las cosas, lo que encontré fue la urgente necesidad de posicionar unas condiciones de posibilidad con el fin de pensar en clave para los estudios identitarios, partiendo de una postura teórica que me permita reunir ese concepto con el de texto estético, que es mi apuesta. La postura encontrada fue la socio-semiótica, que admite pensar la cultura misma desde los efluvios simbólicos que de ella emanan. La cultura como texto, según Rodríguez (2002). Los resultados de tal abreviación son aceptables si se admiten los siguientes elementos de reflexión:

i) La identidad establece actos de distinción en la dicotomía adentro-pertenencia (nosotros) y uno de afuera-exclusión (otros). El acto de “identificarse con” tiene un sentido negativo: “identificarse con” es el reverso de “diferenciarse de”, de “no identificarse con”. Esta diferenciación otorgará relieve a ese o eso que no se es, a lo que no se parece a la idea que de sí se forma un sujeto, a lo diferente, al “otro”, a la alteridad:

Pensar la identidad consiste en preocuparse de lo mismo, por lo mismo, en contraste con la diferencia, la alteridad o la pluralidad. Pues bien, el principio de identidad se reafirma, en el marco de la lógica formal clásica, por vía de contraste, con el principio de no-contradicción:  $\text{Si } A \Rightarrow \sim A$  [...] Asimismo, el principio de identidad es igualmente reafirmado por vía del principio de tercero excluido:  $\text{Si } A \Rightarrow \sim B$ , y que quiere decir que una vez que se ha afirmado una cosa, no es posible adoptar o afirmar otra distinta cualquiera. Llamémosla **B**, o **C**, o **D**. [...] La consecuencia de estos razonamientos se expresa entonces en la siguiente expresión:  $A \text{ ó } B$ , y que significa exactamente eso: o bien una cosa, o bien la otra. Pero nunca ambas a la vez, puesto que, por definición, son distintas, diferentes” (Maldonado, 2013: 13). O, en términos de Stuart Hall, “Las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella. [...] A lo largo de sus trayectorias, las identidades pueden funcionar como puntos de identificación y adhesión sólo debido a su capacidad de excluir, de omitir, de dejar «afuera». (Hall y Du Gay, 2003, p. 18)

ii) Es más apropiado hablar de las identidades sociales (con énfasis en el plural), puesto que se manifiestan como procesos dialécticos por medio de los cuales un conjunto de sujetos se conforma imaginariamente y lo hace al excluirse de otros conjuntos. Esto se da dependiendo de la asociación de variables geográficas/regionales; pero también del género, la nacionalidad, la raza, la inscripción política o religiosa; y así mismo, con el uso de categorías como urbanista, profesor, ingeniero, etc., lo que permite a cada ser humano percibirse a sí mismo como socio en cierto nicho.

iii) Como cualquier otra circunstancia histórica, las identidades sociales son edificadas con prácticas discursivas, y en esas prácticas sociales no solo son producidas sino transformadas. Heredero de la perspectiva de Foucault, Stuart Hall define la identidad como “un proceso de sujeción a las prácticas discursivas” (Hall y Du Gay, 2003, p. 15); es decir, como *la identificación con* una o varias prácticas discursivas. Por tanto, la identidad es el resultado de la identificación; esto es, del efecto de un complejo proceso de coyuntura y soldadura de diversos elementos simbólicos. Dicho de otra forma, la identidad social es la reunión de discursos que actualizan diversas posiciones dinámicas de subjetividades no reductibles a unos pocos significantes “clave” (Mouffe, 1999).

Por esta misma vía de comprensión, el teórico de origen indio Homi K. Bhabha (1994) afirma que la nación es un espectro de narrativas sociales y estéticas que actúan como elementos de cohesión en torno al poder político del Estado. Así pues, si alguien persiste en su ser es gracias a la atadura a ciertos símbolos que le permiten permanecer como sí mismo. Esto es, las identidades encarnan en los colectivos, en proporciones variables, gracias a procesos de identificación: la identidad es la representación de un sujeto histórico que integra determinados discursos a sus esquemas mentales, los cuales despliegan emblemas, símbolos patrios, figuras de gastronomía, ídolos deportivos, lemas fijados por hegemonías, elementos culturales autóctonos, etc. Con ellos se crea cohesión social, mitos fundacionales, recuerdos de sufrimientos, goces y sacrificios comunales, estereotipos, nociones vagas, imágenes colectivas, entre otras. Todo esto puede encontrarse en experiencias discursivas históricas y en prácticas que esas mismas experiencias han generado. Esto permite entender la identidad social como un *constructo*, resultado de procesos de semiosis estabilizados. Por esta razón, quizás, hace veinte años atrás, Martín-Barbero (1998) anunciaba que la identidad es “una construcción imaginaria que se relata” (p. 5); vale decir, los nombres que les damos a las maneras como somos representados o nos representamos en las narrativas y que, por cierto, se extienden a toda una comunidad gracias al

devenir y la costumbre, como sucede con todo lo que queda preso en el orden de lo simbólico<sup>5</sup>.

iv) Ahora bien, si las prácticas discursivas son históricas, contingentes y cambiantes, la identificación con ellas también puede serlo. En cuanto los discursos se transforman o se superponen, las identificaciones con ellos también cambian; por tanto, los grupos o las comunidades no tienen una identidad supra-histórica, esencial o metafísica; la identidad así no puede ser un sello intrínseco dado por la naturaleza. De esta manera, aquello con lo cual nos identificamos en un momento dado no será necesariamente lo mismo con lo que nos identificaremos después, aunque sigamos “siendo los mismos”.

v) Al ser efectos del *discurrir*, las identidades sociales sostienen, concentran y nutren unas representaciones mentales colectivas que reflejan imágenes y matices del mundo social (Vasilachis, 1997)<sup>6</sup>. En esa medida, son la base *creativa* de la realidad, la cual queda re-vestida de subjetivismo y perspectivismo. Y como esas representaciones se *exteriorizan* a través de las estrategias propias del orbe simbólico, se enredan en los discursos populares y colectivos. Esto supone, entonces, entender que todo discurso es una malla dinámica que conecta diferentes nodos o puntos (esto es, las representaciones) que solidariamente se interconectan para soportar idiolectos, ideas e ideologías. Es así como, tras esta metáfora de la red que ayuda a especificar la naturaleza de los discursos, podemos entender que la función de estos es ordenar, demarcar y legitimar ciertos nodos combinados; esto es, *normalizar* ciertas representaciones en una comunidad, que es tal, en la medida en que ponen en *común* esos nodos.

---

5 Se piensa así en la postura convencionalista del lenguaje, defendida primitivamente por Hermógenes en el famoso diálogo *Cratilo* de Platón (1999). En efecto, Hermógenes, discípulo del sofista Protágoras, sostenía que las convenciones propias del *nómos* son necesarias para preservar la sociedad del desorden, al igual que la sociedad es necesario para el desarrollo del individuo y el progreso del hombre desde la barbarie a la civilización. Así, pues, las palabras no son más que convenciones o acuerdos entre sujetos que se fijan, con el paso del tiempo y el uso prolongado en la historia de una lengua, como relaciones “naturales” que se respetan a ultranza por una comunidad de habla. Y como la relación se establece por la usanza entre los miembros de una comunidad, esta puede ser eliminada por la misma vía.

6 Las representaciones sociales son “construcciones simbólicas individuales y/o colectivas a las que los sujetos apelan o las que crean para interpretar el mundo, para reflexionar sobre su propia situación y la de los demás y para determinar el alcance y la posibilidad de su acción histórica” (Vasilachis, 1997, p. 301). Definición esta que armoniza con la clásica postura de Moscovici, para quien una representación es “el conjunto de creencias compartidas que se hallan debajo de las atribuciones comunes de los miembros de un grupo o de una sociedad. Ellas configuran la manera de interpretar y de pensar la realidad [...] son un instrumento para comprender al otro, para saber cómo conducirnos ante él, e incluso, para asignarle un lugar social” (Moscovici, 1984, p. 214).

vi) Las representaciones mentales que son el suelo fértil de las identidades sociales emergen de eficaces “lugares de enunciación”, amalgama de discursos de los intelectuales, los funcionarios estatales, los políticos y los *mass-media*<sup>7</sup>.

vii) De esta suerte, la identidad no es ajena a la intencionalidad del sujeto de la enunciación, pues corresponde a la toma de una posición y un lugar de poder estratégicos: tras el discurso que se nombra, hay alguien que relata con una intencionalidad disfrazada por la acción de grupos de poder; esto es, existen manipuladores que controlan.

viii) He ahí el peligro de que ciertos hablantes discurran instaurados desde un lugar estratégico de enunciación, pues imponen unas representaciones y cuestionan o, incluso, asimilan otras. Por lo tanto, es la identidad, al tiempo, relajación por las representaciones puestas y tensión por las que hay que perturbar; es ordenanza y amenaza de un orden discursivo.

ix) Es así como los discursos identitarios no son transaccionales, sino luchas unilaterales con ganancias para pocos y sometimiento para los demás, pues el productor de tal evento simbólico busca afianzarse en una postura dominante frente al otro; pero, en todo caso, sutil y delgada como para persuadir sin agredir conscientemente. Tal es el caso de la *coerción*, manifestada en la imposición de una ley o de un reglamento, la *legitimación*, cuando se buscan medios para que los colectivos acaten voluntariamente la autoridad o la creación paulatina de *estigmas* colectivos (Chilton y Schäffner, 2000).

x) Las representaciones más inmediatas que imponen y consagran los grupos de poder desde sus metarelatos son héroes, mitos y grupos humanos cualificados de cierta manera, al tiempo que devalúan y doblegan cualidades de algunas capas sociales (generalmente, minorías étnicas o regionales). Así mismo, este relato silencia y evade episodios vergonzosos de la historia, contribuyendo con ello a su represión; esto es, a su validación y repetición, pues todo aquello que se olvida (y la represión es una forma particular de olvido) tiende a aparecer disfrazado, más adelante, materializado en un síntoma social. Dicho brevemente: *el pasado cifrado por los grupos hegemónicos hace que el pasado nunca pase* (Caballero, 1986).

xi) Gracias a todo esto, podemos afirmar que esos relatos configuran la memoria; es decir, representaciones simbólicas del pasado que se comparten y generan

---

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



interpretaciones de lo que somos, de suerte que podemos decir que *sin memoria colectiva, no hay identidad social*.

xii) No obstante, el pasado cifrado en el relato de poder, en adelante, *memoria política, memoria pública o memoria oficial*, tergiversa, adultera, reescribe y omite el pasado auténtico, haciendo que se olviden y silencien hechos traumáticos y esenciales del devenir de las naciones. Lo que caracteriza esta memoria o relato legal y autorizado es que vive en constante confrontación con otro tipo de memoria, por ejemplo, la de las víctimas y sobrevivientes o la de los artistas, en adelante, *memoria histórica, memoria extra-oficial, memoria social o memorias alternas*.

xiii) Así pues, si la identidad se alimenta de las prácticas discursivas de la memoria, esta es un discurso que se desdobra para vivir en tensión. Luego, la identidad social termina siendo un campo en tensión donde se entretejen elementos del relato político y del histórico. En otros términos, la identidad es el efecto de la presión de un relato y la represión de otro y, en este juego de fuerzas, se va dinamizando la pregunta por quiénes somos.

Un ejemplo significativo de esto es la forma como Gabriel García Márquez revive el traumático episodio del 6 de diciembre de 1928 en el municipio de Ciénaga, departamento del Magdalena, conocido como la masacre de las bananeras, ocurrida entre la una y media y las dos de la madrugada en la plaza del municipio. Como se sabe desde noviembre de ese año, los cortadores de banano que laboraban para la United Fruit Company (UFCO) estaban en huelga, pues pedían condiciones más dignas de trabajo, tales como seguro colectivo, indemnización en caso de accidente de trabajo, descanso dominical, aumento de salario, un hospital para los trabajadores, higienización de los campamentos, entre otras peticiones. Entonces, la respuesta recibida ante sus demandas fue una masacre perpetrada por el Ejército Nacional, que intervino en defensa de los intereses de la UFCO para reprimir de tajo la huelga bananera. La hecatombe dejó un número indefinido de muertos. De ese vacío informativo se ocupó la historia oficial, minimizando la cifra a 13 muertos y 19 heridos. No obstante, los testimonios que se instalan en la memoria del pueblo hablan de muchos más muertos. Por su parte, Gabriel García Márquez revela la cifra más cercana a la realidad en *Cien años de soledad*: alrededor de unos 3000 muertos. Esto es más fiel al recuerdo de los habitantes, quienes hablaban de una masacre apocalíptica gracias a los fragmentos de recuerdos y testimonios de sobrevivientes.

Otras fuentes incrementan la cantidad de muertos. Un periódico de Barranquilla habló de cien muertos. Pompillio Gutiérrez, cinco meses después de la masacre, en

entrevista para el periódico *El Espectador*, sostuvo que los muertos eran más de 1000 y que el Gobierno lo ocultaba. El escritor Carlos Arango habla de cientos de muertos y trae a la luz pública confirmaciones como la de Víctor Gómez, cochero de uno de los carruajes que llevaron los cadáveres hasta las canoas para tirarlos al mar antes de las seis de la mañana. Incluso, el cónsul de Estados Unidos de la época, en un informe que ahora es público, afirmó que los muertos pasaban de 1000 (García, Engel y Adoue, 2006, p. 2). Sin embargo, la cifra más ampliamente difundida por el recurso de la memoria no oficial habla de 3000 muertos; cifra que García Márquez estableció en *Cien años de soledad*, en un texto estético emblemático<sup>8</sup>.

Un ejemplo más reciente lo tenemos con el trabajo de memoria no oficial que corrige las trapisondas de la memoria oficial. Se trata de la labor artística del fotógrafo Jorge Panchoaga y su exposición Dulce y salada. Su trabajo se centra en un pueblo palafito, ubicado en la ciénaga grande de Santa Marta, en el departamento de Magdalena, llamado Nueva Venecia, un caserío de unas 300 casas y unos 2000 habitantes donde, por la confluencia del humedal con el océano Atlántico, el agua en Nueva Venecia cambia de dulce a salada. Dulce y salada, combinación de un libro, una web documental y exposiciones en las que emplea diferentes recursos para explorar la relación entre el agua y los seres humanos, saca a la luz el recuerdo de una tragedia. El 22 de noviembre de 2000, por órdenes del paramilitar Jorge 40, fueron asesinados 39 pescadores, bajo la sevicia de unos 60 hombres de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC):

La memoria oficial dice que 39 personas fueron asesinadas. Según la memoria de la comunidad, los muertos fueron más de 70. Casi todos los habitantes del pueblo abandonaron sus casas después de la tragedia. Durante unos meses, Nueva Venecia estuvo habitada por un solo hombre y los perros del pueblo.

—Me interesa mucho más la memoria social que la historia —dice Panchoaga—. Me interesa saber cuáles son las cosas que adquieren mayor valor simbólico para las per-

---

8 Aunque, valga advertir, no siempre la literatura ha estado del lado de la memoria social. Piénsese, por poner un caso, en *La María* de Jorge Isaacs (2007), que se interpreta como a favor de la frontera racial, rota como la fuente de una cierta corrupción. En suma, es la apología por un sistema feudal esclavista, a pocos años de haberse acabado políticamente la esclavitud. Se apuesta, entonces, por asociar la literatura costumbrista decimonónica, como social y contribuyente de la memoria política (*Polis*) que ha asentado una identidad social basada en la exclusión de las minorías étnicas y fuertes relaciones entre política-lengua-religión (ciudad letrada), frente a la literatura revolucionaria de García Márquez (1967), afiliada a una memoria histórica o no oficial que, a la mejor manera de un contradiscurso, contribuye a la re-escritura de la identidad social colombiana, al criticar la ciudad letrada a través de la visibilización del pueblo y sus cualidades reprimidas. De esa tensión entre relatos o historias se co-construye una nueva identidad social.

sonas y sus comunidades. La historia es un proceso intelectual que decide qué cosas contar y qué cosas dejar por fuera. La memoria social es emotiva y no necesita corroboración para legitimar lo que va quedando en las personas. Cuando supe lo de la masacre empecé a preguntarme cómo recordaba la gente de Nueva Venecia esa historia y cómo recuerda la tierra el paso de la gente. Empecé a contraponer eso y terminé reflexionando sobre el agua y la memoria social.

Dulce y salada presenta los tres estados del agua como una metáfora de la memoria. Panchoaga dice que el agua en su estado líquido es como la memoria social, porque no es siempre la misma. Dice que el estado sólido, el hielo, es la forma en que la tierra recuerda nuestra presencia y que el estado gaseoso es el olvido.

[...] Nueva Venecia consume las aguas negras que 12 departamentos colombianos vierten sobre el río Magdalena. En el asentamiento no hay acueductos ni agua potable. Sus habitantes dependen de los aguateros, que van remando desde el pueblo hasta un punto conocido como el Caño de Aguas Negras. Allí llenan sus canoas con 400 baldes de agua que intentan purificar con cloro en polvo. Después regresan al pueblo, donde cada balde de agua cuesta 200 pesos. (Peguero, 19 de abril de 2017)

xiii) Los medios más frecuentes en los que circula la memoria política u oficial son los libros de texto académico, los libros de historiografía, los manuales, las exhibiciones en los museos, los murales, las acuarelas, los apuntes, las estatuas, los cuadros...; pero también las fechas, las conmemoraciones y los aniversarios (los llamados “lugares de la memoria”). Las élites políticas, o sus actores subalternos, se apoyan en estos lugares para imponer su visión excluyente y arreglada del pasado que cobija el presente, casi siempre con la intención de objetivar los hechos y así presentar su “verdad histórica”; aunque su infalible intención y misión es echar abajo, estigmatizar o asimilar irradiaciones de la memoria extraoficial (Halbwachs, 1976).

Un buen ejemplo de esto ocurre con el discurso científico y artístico del siglo XIX en Colombia y su proyecto exploratorio descriptivo de las provincias de la, en ese entonces, Nueva Granada. Se trata de la Comisión Corográfica, iniciada en 1850 por las élites de la época; en este caso, por el militar italiano Agustín Codazzi y culminada en 1862 por el cartógrafo colombiano Manuel Ponce de León, y cuyo objetivo se fijó en la configuración de un imaginario de nación unificado; esto es, la generación de representaciones hegemónicas, poniendo en escena el mestizaje biológico, la pluralidad étnica y los insumos culturales, pero que se extendía a intereses mercantiles como la búsqueda y explotación de riquezas nacionales, el comercio internacional y la

inversión extranjera (Nieto, Muñoz y Díaz, 2010)<sup>9</sup>. No obstante, en aras de lograr un determinante civilizatorio, tan meritorio plan científico, que de suyo mezclaba criollos y foráneos, mantuvo como objetivo de base la “disolución de los elementos indígenas y negros, que condenaban la nación a la barbarie [...]. Con la integración de la Comisión, las estrategias discursivas esgrimieron argumentos de carácter científico como justificación de la discriminación y los estereotipos raciales y de género” (Yáñez, Terán, Rodríguez y Bustamante, 2012, p. 37). En ese sentido, ese discurso de la unidad mostraba la diferencia y tuvo su expresión más auténtica en la iconografía desarrollada por la Comisión, la cual deja ver cómo la identidad lograda con este trabajo no pasa de ser un dispositivo que tajantemente diferencia y excluye. Así, pues, si se echa una mirada, por caso, a las más de cien pinturas hechas por el cartógrafo y dibujante caucano Manuel María Paz Delgado (1820-1902), quien trabajó desde 1853 hasta 1858 en la Comisión, vemos cómo aparece el hombre blanco (y a veces el mestizo) siempre elegantemente vestido y calzado, representado en actitud cortés, delicada, dialógica o racional (la mujer es su complemento o compañía), mientras que el indígena o el negro aparecen desnudos, descalzos, representados en acciones como la caza, la recolección o la confección de artesanías; pero también como cargueros asimilados a los jumentos o trabajadores en busca de oro, sentados en el piso sin mediación de la tecnología. Además, su corporalidad deja ver sujetos silentes y deformes (cuellos cortos, troncos membrudos y brazos aminorados). Cuando aparecen en una misma lámina blancos y algún sujeto de una minoría étnica, los primeros conquistan el primer plano, siendo el fondo ocupado por el indio, el negro o la mujer; solo el primer plano es invadido por alguno de estos últimos, cuando hacen alguna actividad subsidiaria frente al hombre blanco (López, 2008).

A pesar de las guerras civiles de 1854 y 1860, que contrapusieron resistencia a esta tarea, solo tres décadas después fue publicada, de manera incompleta y reducida, parte del acopio de estos materiales de la Comisión, lo que dejó ver una cierta veracidad nacional, a propósito de su pluralidad física, pero, sobre todo, de su fidelidad social, en la que los planos y las vistas allí retratadas dejan ver preceptos como que somos iguales, pero hay unos más iguales que otros, o que todos estamos juntos, pero no revueltos, porque el montaje social está mediado por la lógica de la inclusión/exclusión.

---

9 La corografía es una rama de la geografía que adelanta una descripción física de los paisajes de un país o región, tales como los límites, la extensión, los rasgos climáticos y las cualidades de la comunidad humana que los mora. Generalmente, se apoya en narraciones, planos visuales y mapas. Aún suele ser un trabajo muy valorado por sus implicaciones económicas.

xiv) Una de las estrategias de la memoria oficial para estigmatizar y asimilar elementos de la memoria histórica es *re-descubrir y re-crear la heterogeneidad* (Wade, 2002). Para lograr esto, los símbolos de identidad elegidos por la hegemonía son extraídos de lo popular y, en nuestro caso, asocian los discursos de raza desde dos circunstancias no muy claras de explicar, pero sí muy efectivas a la hora de hablar de nación:

- a) La tradición cultural se vuelve selectiva (y, como se nota, de alguna manera, nuevamente excluyente) haciendo que un discurso de construcción nacional que busca la unidad redescubra y recree la heterogeneidad a su favor.
- b) El relato se apropia de lo diferente y marginal para concebir una imagen de unidad donde cabemos todos.

De esta manera, se puede comprender cómo para todo discurso de refundación es posible encontrar la *idea de mestizaje*, pues actúa como un referente de avenencia que convoca a la mayor parte de la población, al tiempo que sintetiza los rasgos propios de una nueva identidad diferenciada de la europea, lo cual, dicho sea de paso, conecta con un rasgo discursivo muy estudiado por Teun van Dijk: discursos de identidades sociales, controlados por ideologías subyacentes y polarizadas por la dicotomía Ellos-Nosotros. No obstante, la modernidad se apropia de lo diferente y marginal para generar la imagen de unidad en lo simbólico, pero manteniendo los límites en lo real-social. Nótese esto claramente con la música popular, tal como la cumbia o el vallenato, y su proceso de “blanqueamiento”<sup>10</sup>.

En el caso de la cumbia, el ejemplo emblemático es el llamado “segundo himno nacional de Colombia”, *La pollera colorá*. Por el estudio de Peter Wade, sabemos que la cumbia se impone como música nacional al ser reubicada por grupos dominantes en relación con otros elementos semánticos. Por dar solo unos ejemplos, *negra soledad*: sexualidad lasciva, excitación —alegría festiva, vitalidad, fuerza—; *colorá*: política liberal, lo cual dispara el estereotipo de que el colombiano es quien pisa fuerte; *negra*:

---

10 Esto es, según Goubert (2009), muestras musicales que: “Son utilizadas para representar la tradición sin necesidad de presentar el elemento negro: estas músicas blanqueadas pueden servir a propósitos claros de la nación, como el de la representatividad de la nación por fuera del país. Es decir, a pesar de que hay una tensión por la representatividad de la nación, cada una de estas propuestas tiene un destino estatal distinto, siendo el de la música blanqueada uno más alto, con tintes de alta cultura, allí donde probablemente no se resistiría que el representante de la identidad nacional no pudiera articular bien el español, no hablara más de un idioma, y no registrara bien en las cámaras”. (p. 34)

gramática racial que descalifica al negro al dejarlo ver como salvaje, amenazador e iracundo (satanizado), pero, así mismo, como parte del nosotros colectivo<sup>11</sup>.

En el caso del vallenato, este era un gusto y una curiosidad intelectual de letrados (López Michelsen, algunos miembros de las familias Santos y Samper); pero, a partir de los años noventa del siglo pasado, el vallenato sustituye a la cumbia. Carlos Vives hace que lo provincial se vuelva transnacional, blanqueando el vallenato, al igual que pasó con la cumbia (Lucho Bermúdez, Pacho Galán), al introducir las cuerdas en los instrumentos y atenuando la percusión (congas). La cumbia, entonces, se convierte en *chucu-chucu*; se imita en México, Perú y Argentina con el uso de instrumentos eléctricos (heredero del rock), del acordeón y la resurrección de la gaita y la flauta con clara aceptación en las zonas costeras y andinas como herencia del ancestro cumbiambero y mestizo. De hecho, Vives hizo conocer su música afuera como el *blues colombiano* y Barranquilla fue equiparada con Nueva Orleans, del Estado de Luisiana.

xv) De esta forma, los relatos políticos actualizan estrategias donde lo mestizo queda, en todo caso, adherido, homogeneizado, subsumido, en la imagen del hombre blanco, letrado y propietario de tierras, relegando al orbe de los excluidos a las mujeres, los soldados, las negritudes, los indígenas, los homosexuales y los locos. O, en el mejor de los casos, cosificado, como mero accesorio de la lógica socioeconómica de los blancos, visibles no en la figura de la imagen, sino en el fondo; todo esto gracias a una falaz coincidencia de lo heterogéneo y lo homogéneo.

xvi) Esta falta de democratización de las memorias (ya inaugurada por la ciudad letrada decimonónica) viene acompañada de una discriminación cultural, basada en una topo-lógica. En 1808, Francisco José de Caldas hacía público su *climismo* o influencia de la altura y el clima en la condición integral (especialmente, moral) de los ciudadanos. Así, se relacionaba frío con inteligencia, y cálido, con salvajismo, sexualidad exacerbada y pereza. Posteriormente, se conocieron cometarios como los de Luis López de Mesa (1884-1967), cuando afirmó que la mezcla de indígenas y negros genera indisciplinados. O el de Laureano Gómez, cuando afirmó que esta raza proviene de la mezcla de españoles, de indios y de negros, siendo los dos últimos estigmas de inferioridad.

---

11 Fragmento de la lírica: *Ay, al sonar los tambores / esta negra se amaña / al sonar de la caña / va brindando sus amores / Esa negra salamuña (cala muy hondo), ¡qué caramba!... Cómo goza esa negra... con su movimiento, joye, caramba!, inspiración ella me da... cómo está de contenta, joye, caramba!, con su pollera colorá. ¡Ay, qué buena está!, con su pollera colorá...*

Esto ayuda a conformar y mantener la primacía de lo andino en la construcción social de Colombia, relegando lo caribe a la barbarie, la música ruidosa, el paramilitarismo, la corrupción, la pobreza extrema y la prostitución. En resumen, tenemos la instauración de unas relaciones propias de la lógica de exclusión étnica en Colombia que asocian el clima (tierra fría y tierra caliente), con una topografía (zona andina y zonas costeras o norte y sur), la cual genera una topología (civilización y barbarie, gente de bien y “guache”, bien hablado y mal hablado, etc.), atada a una ontología (escritura y oralidad, planeación e improvisación); todo esto en armonía con una división étnica (el blanco-mestizo y el negro-mulato-zambo-indígena).

La consecuencia de este modelo de interacción es un legado genuino de la personalidad del colombiano, manifestado en síntomas como la xenofobia, la exclusión y el racismo, e insertados en fantasías localistas y fervores cívicos, generando las anteriores dicotomías espaciales y humanas que impiden el paso de la multiculturalidad y la tolerancia por las diferencias.

Aún en la actualidad, este modelo hace de Bogotá un nicho dividido en un norte y un sur, isomórfica con la clase culta y la popular y el buen hablar y el habla del vulgo. Esto ya se delinea desde el siglo XVIII, pues los pueblos indígenas (o ejidos) comenzaron a poblar el sur para el trabajo agrícola, mientras que el norte, ávido de humedales, se fue usando para la cría de ganado y caballos. De esta manera, la espacialización periférica se fue caracterizando por juntar indios al sur y vacas al norte. Esta construcción social de la fisicidad bogotana fue incrementándose en el siglo XIX con la ayuda de la “ciudad letrada” (Rama, 1984) que, con sus afinadas plumas de estilo costumbrista, idealizaron las haciendas norteñas, excluyendo de ellas a los indios y al vulgo. A esto se sumó el hecho que el sur presentaba muchos sitios de donde extraían arcillas para la fabricación de tejas y ladrillos (conocidos como chircales), lo que dio origen a la aparición de arrabales habitados por trabajadores de la tierra. Todo esto en contraste con el norte, que ya dejaba ver sus primeros parques y las vías de comunicación modernas hacia ese extremo, como la Central del Norte, en 1905. Es por esto que unos de los factores que contribuyeron a la diferenciación sur-norte fue la aparición de Chapinero; en ese momento, una especie de burgo-refugio donde la élite bogotana emigró huyendo de las masas populares y mal habladas que venían de los resguardos y ejidos (Zambrano, 2007, p. 39).

Como es evidente, esta lógica espacial fue y sigue siendo, ante todo, una lógica étnica, pues es claro que los indios solo se juntaban con los indios, nunca fueron vecinos de los adinerados y hacendados, lo que da origen a una topo-lógica social y moral que

califica, excluye y crea resentimientos. La acción es sustentada por los referentes socio-culturales, ecológicos y climáticos que terminan aportando grados de civilización a los sujetos y a los colectivos (Taussig, 1987).

xvii) Ahora, como no deja de emanarse un contra-discurso (la memoria extraoficial), surge la cuestión de cómo esta ayuda a la reelaboración de los contenidos expresados por la memoria política, con el fin de que se haga visible la inclusión de historias más complejas y plurales. La respuesta es a través de relatos anudadores; esto es, memorias que den cuenta de las diferencias y de cómo estas se instalan en las diversas posiciones sociales que un ciudadano puede representar socialmente. Por ejemplo, las mujeres o las negritudes han tenido menor oportunidad histórica de hablar; pero ese silenciamiento es peor si es mujer e indígena, afro pobre; hombre zambo y homosexual, etc.; relatos, pues, que *cuenten*<sup>12</sup>, mostrando la comunidad como un caleidoscopio, todo esto como premisa de la re-construcción de un metarelato nacional inclusivo.

xviii) Este relato anudador (Pécaut, 2003) supone neutralizar aquel discurso excluyente y racista que ha permeado la consciencia del país a través del discurrir de los políticos-letrados desde el siglo XIX, permitiendo que Colombia carezca de una memoria común y unificadora. Pero su meta-neutralización por parte del relato oficial deja como resultado una débil “vulgata histórica”, o sea, narraciones irradiadas directamente al pueblo, pero con características como las siguientes:

1. Autores de los crímenes que no tiene identidad
2. Ausencia de la emocionalidad de las víctimas
3. Cualificación de lo popular y de sus gentes a través de estereotipos y eufemismos
4. Sutiles procesos de ‘blanqueamiento’<sup>13</sup>, silenciamientos, aislamientos y fragmentaciones.

xix) Esta carencia de efectividad de los relatos políticos remite a una historia que reitera la violencia simbólica, entendida como un tipo de ímpetu que hace existir agentes

---

12 Contar es un verbo mágico: es, a la vez, narrar historias y ser tenido en cuenta por el Otro, como cuando alguien pregunta: “¿Cuento con usted?”.

13 Se sabe que, en las ciudades coloniales de la cultura hispánica del Nuevo Mundo, se acentuó una espontaneidad en las relaciones sociales interraciales, lo cual permitió un ascenso social de los mestizos en el medio urbano. Estas ciudades tenían muchos españoles pobres cuyas acciones públicas no se diferenciaban de las de los mestizos, de suerte que la convivencia social y amatoria fue inmediata, abriéndose así el camino del blanqueamiento del mestizo, evento que culminó en una integración de un cuerpo social común en relación con sus hábitos, ingresos y maneras de sociabilidad (Dueñas, 1998).



sociales en las redes del lenguaje, pero con el fracaso de representación de uno de ellos, incluso con su consentimiento, lo que ha servido como herramienta constante de la construcción nacional de Colombia<sup>14</sup>.

xx) Esto ha producido un ensimismamiento-aislamiento que nos mantiene fuera de la estructura universal, aunque hacemos guiños con el mundo sólo por la vía del narcotráfico o por la estética del traqueteo, que encuentran su génesis en la cultura del contrabando de la costa Caribe en el siglo XIX (exportaciones e importaciones ilegales de tabaco, oro, telas, sal y papel), a lo cual se une el fraude, la corrupción y el caciquismo triunfantes, en un Estado incapaz de devolver la situación de legalidad. Esto es lo que ha permitido una conducta arraigada de irrespeto a las exigencias públicas (Laurent, 2008).

Martín-Barbero piensa que esa falta de otredad causada por el ensimismamiento, por esa “angustia de contacto con el universo”, la cual ha cobrado la vida de miles de miembros de la oposición y de muchos dirigentes populares (comenzando por Antonio Nariño y José Antonio Galán, “El comunero”)<sup>15</sup>, es una causa de nuestra violencia, cargada de intolerancia y de esa radical incapacidad de convivir o, mejor, esa convivencia frívola, sinuosa, autoritaria y elusiva.

xxi) Ante todo esto, un proyecto de construcción de memoria histórica se encumbra como la posibilidad de *reformular el sentido de ese pasado* y actuar como mecanismo simbólico, para que comience a:

1. Reafirmar las identidades subvaloradas y perseguidas.
2. Ajustar cuentas con el pasado de violencia masiva y puesta como clave esencialista del colombiano.
3. Construir una cultura de la no violencia, esto es, de la no repetición.
4. Comprometerse con el derecho a la expresión de múltiples verdades.
5. Recuperar evidencias sobre las violaciones cometidas en el pasado, buscando culpables con rostro, nombre, justificación...

---

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

15 Si se trata de hacer una *cultura común* y una *cultura del común*, existen en la historia de Colombia indicios para pensarlas, por ejemplo, si recordamos a “los comuneros” en la Colombia colonial de 1780, cuyo ícono fue el indígena peruano Tupac Amará, quien protestó por la falta de participación de los criollos en el Gobierno nacional.

6. Reposicionar a nivel social a quienes han sido históricamente silenciados y rescatar seres y saberes subordinados.

xxii) Así que esta labor, más allá de recuperar hechos como datos, se preocupa por notar cómo un evento es vivido y recordado por sujetos inscritos en las diferentes posiciones sociales. Recordar, entonces, se hace una actividad que *recrea* narrativamente el pasado y *re-significa* la experiencia. Entonces, la identidad social se puede reconstruir con ayuda de la memoria histórica cuando *lo omitido por el gran relato oficial se narra a través de relatos que rescatan los hechos omitidos u olvidados*.

xxiii) Solo asumiendo el pasado traumático, se puede pensar en la construcción de un presente en el que lo excluido no retorne y se repita como síntoma.

xxiv) Existe un método o estrategia de documentación para recuperar las voces del pasado y evocar lo individual en contextos grupales. Esta es la que conecta las dimensiones narrativa y comunicativa de la memoria, lo que permite re-significar una “dramática performativa” que *evoca la memoria y simboliza la identidad* a través de territorios-paisajes, tiempos y actores sociales, lo cual, según Connerton (1989), puede lograrse mediante rituales conmemorativos, pero también por medio de textos culturales como libros y, actualmente, vídeos editados localmente; además de fotografías, colchas de imágenes, literatura, documentales televisados, cine, *performances*, *happenings*, instalaciones, *body art*, *land art*, etc. En nuestro caso, nos competen los textos estéticos; y para poderlos trabajar en esta investigación, conceptúo estos textos desde una perspectiva narrativa, reconociendo claves de tipo actancial y cronotópica, así:

1. *Espacios (mojones de la memoria)*. Entendidos como el producto de las interacciones de los diferentes o plurales; es decir, pluralidad y reconocimiento de las diferencias. Estos espacios pueden generar territorios marcados en el discurso metafórico, tales como campos de la muerte, de la resistencia; espacios de la muerte (territorios minados, fosas comunes), sitios sagrados o profanos, etc. Por extensión, también pueden ser zonas, lugares, cartografías o escenarios que son consustanciales a todo proceso de construcción de identidades, tanto personales como colectivas.
2. *Tiempos (vectores y circularidades de la memoria)*. El antes de frente al después de..., mediante dibujos, escritos y otras representaciones (por ejemplo, biografías visuales).

3. *Actores*. El cuerpo como lugar de las huellas de la memoria a través de cicatrices que dejan la violencia física y sexual, enfermedades, marcas de crímenes y de humillaciones, señales indelebles de resistencia y esperanzas.

xxv) De esta manera, los textos estéticos se convierten en vehículos que ayudan a circular la memoria, al evidenciar que no hay un concepto absoluto de *realidad*, sino que cada uno representa *modelos de la realidad* o *modelos del mundo*; esto es, de representaciones de la realidad provistas de una estructura y una función donde el texto es un mundo que constituye una alternativa más o menos fiel del modelo del mundo real donde ha sido producido y recibido.

xxvi) Hay otro elemento común en este *corpus*: se puede reconocer en él una *dominancia narrativa*, bajo la subcategoría de texto estético. Para el propósito que nos compete, se comprende el modo narrativo como aquel en que se materializan *actores* y *acciones* del mundo social, dentro de un circuito interno simbólico que tiende a dar cuenta de las circunstancias del mundo, pues, como es sabido, no hay textura que no esté inscrita en coordenadas sociales y culturales, ya que nadie dice nada desde la nada. En ese sentido, todos los textos aquí analizados son tejidos sígnicos que revelan tanto la morfología cronotópica y actancial de una época histórica de la sociedad como su carga ideológica, todo esto, a través de las escenas imaginarias del texto estético, pues permiten que sus enunciados se actualicen en relaciones recíprocas y en estructuras orientadas a la construcción de un sentido (Lomas, 1991). Así, entonces, leerlos comprensivamente supone abordarlos como prácticas de un lugar geográfico y un momento histórico determinados.

xxvii) De esta forma, pensamos que, antes de su análisis, la realidad contenida en los textos de análisis solo existe como *realidad mostrada*, pero no aún demostrada como *realidad social*, lo que implica verlas como un lenguaje sujeto a ser re-visionado. Así, por ejemplo, Chartier (1992) ve la literatura como un medio formador de nuevas percepciones y como un modificador de la noción de realidad.

xxviii) Acorde con lo anterior, podemos afirmar que, desde el texto estético, se produce un cambio mental en el lector. Esto es lo que permite que el texto, literalmente, “nos saque de orden” y nos meta en “otros”, para regresarnos a la realidad social, la cual es, en la medida en que ya está re-significada, releída, transpuesta y desvelada con ayuda de una sinergia entre razón y emoción, una logopatía que recuerda la complementariedad de Apolo y Dionisos. Esa transgresión se puede llamar *acción estética*, la cual también tiene algo de *acción política*, pues como expresión sienta de

entrada una posición (política). En este orden de ideas, lo producido por la lectura del texto estético está desligado de ligereza, banalidad y facilismo; de la interacción de creador-intérprete, surge una lectura alejada de la lectura cotidiana e inmediata a la realidad.

xxix) El texto estético produce un extrañamiento porque desubica lo cotidiano, lo resignifica al sacarlo de su inercia mundana y común; al leer la realidad desde ese otro modo propuesto por él, nos desprende de ese mundo textual, hasta llegar a legitimar y aceptar la nueva realidad, ese nuevo mundo, casi bárbaro (por lo desconocido). Sucede que el texto ha creado su verdad y nosotros terminamos por leerla y asumirla. Pero si el texto mismo abre un mundo aparte del real, entonces, ese nuevo mundo contiene un dinamismo interno que permite acercarse al y alejarse del mundo real. Por tanto, el Otro-mundo tiene ámbitos que pueden coincidir o no con el mundo real.

xxx) El texto estético se convierte, entonces, en un instrumento de crítica social, de suerte que entendemos el texto literario como una máquina de la memoria histórica y, por lo tanto, como un espacio de denuncia<sup>16</sup>. El hecho de referirse desde unas coordenadas históricas de conocimiento obliga a pensar que quien enuncia siempre lo hace sobre algún hecho de su época. Así visto, también es significativo el cambio producido en el lector, en dos sentidos: como individuo co-creador y como ciudadano inmerso en la sociedad que se enfrenta a una acusación que él mismo experimenta.

---

16 Nótese que, para la definición de la literatura como práctica social, citamos una postura esencialista moderada, la cual nos aboca a afirmar que una obra A lo es en la medida en que se parece a una obra B o C en algún aspecto, aunque no necesariamente A, B y C se deben parecer entre sí en un único aspecto. Dicho de otra forma: una obra literaria es tal si coincide con algunos rasgos o propiedades que la hacen pertenecer a esa categoría de obra literaria. Esa coincidencia de rasgos debe apuntar necesariamente a, por lo menos, una, aunque no sea suficiente (Cfr. Eagleton, 2013, pp. 40 y ss.).

## 2. Gabriel García Márquez, la nación y la literatura colombiana

El escritor colombiano Jorge Aristizábal Gáfaró publicó *Gramatical Psycho* en 2001, cuento que da título a su libro, Premio Nacional de Cuento Imaginación para el nuevo milenio, 2000. El relato describe la historia de Miguel Rufino Bello, un sujeto graduado en Español y Filología clásica con título de Lingüística hispánica que padece una psicosis obsesiva por exigir y mantener la pureza de la lengua española. Presa de su obsesión, comenzó a limpiar el mal uso del idioma a través del asesinato de aquellos que lo “manchaban” con aberraciones y vulgarismos fonéticos, sintácticos y semánticos. Murieron en sus manos, entonces, hablantes que incurrieron en dequeísmos, en monofonematizaciones y en trueques de los sistemas fonéticos oclusivos y fricativos.

Sin duda alguna, se trata de la metáfora de una realidad nacional surgida en la Colombia del siglo XIX donde, como se sabe, la lengua no sirvió como “cemento” para unir y construir nación e identidad cultural, sino para excluir y segregar a las gentes populares. A través del cuento, se evidencia cómo la sangre del otro-real, del otro-cotidiano, es el pretexto, tanto en el relato como en la historia (especularidad propia de la denuncia de los discursos literarios), para mantener un ideal de cultura identificada con el buen hablar que ha impuesto, por la fuerza, las Academias de la Lengua. En el cuento, muchos fueron los eliminados por pecar al hablar naturalmente, en contra de un idioma perfecto. Estos muertos fueron la inspiración del *dramatis personae*: Miguel Rufino, para escribir varios tomos cronológicos que resaltaban los avatares españoles y así, honrar con ese culto la normatividad de la lengua española. De este modo se asiste a la historia de un trueque perverso, pero real. El relato termina así:

Vaya uno a saber el destino de tan ambicioso proyecto, aunque [...] habrá quienes pese de no sentir curiosidad por los asuntos del lenguaje, esperarán con avidez la

primera edición de la obra con todos sus tomos forrados en piel, marcados en oro, y lo más importante, con autógrafo y dedicatoria. (Aristizábal, 2001, p. 67)

Quien ha tenido en sus manos los tomos de la obra de Cuervo *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* y *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, este último Premio Príncipe de Asturias en 1999, recordará que en su portada y presentación física sobresalen los forros gruesos con hilos dorados, como también es claro que la historia de Miguel Rufino Bello, evocación y combinación directas del filólogo y político Miguel Antonio Caro Tobar, del filólogo y humanista Rufino José Cuervo Urizarri y, finalmente, del filólogo y político venezolano-chileno Andrés Bello López, no puede pasar inadvertida.

Así pues, se expone la relación entre la construcción de nuestra nación y los fenómenos sociopolíticos de la lengua-sistema, ocurrida en la época decimonónica, como enclave para entender la construcción de la identidad colombiana; relación íntima, pues como afirma Vargas-Tisnés (2016), “en Colombia, como en otros países, la construcción de la nación y la construcción de una identidad son dos de los problemas que cruzan los discursos políticos del siglo XIX, especialmente durante la segunda mitad” (p. 23). Pues bien, siguiendo esta tesis, si se echa un vistazo a la historia de Colombia, resulta destacado un hecho muy particular: en 1886, bajo la presidencia de Rafael Núñez, pero bajo la elocuencia de Caro, se forjó una nueva Constitución para el país que lo unificaría bajo los dos elementos comunes a todos los colombianos: la religión y la lengua (cfr. Deas, 2006).

Como es sabido, la coalición de Núñez con los conservadores dejaría, en 1892, el país en manos del vicepresidente Miguel Antonio Caro (hijo de José Eusebio Caro, uno de los fundadores del Partido Conservador), quien estuvo convencido de que la cohesión social es causada por la tradición política y cultural españolas. Es necesario recordar que, desde 1868, cuando fue elegido suplente por Cundinamarca en la Cámara de Representantes, Caro sostuvo que el poder soberano tenía origen divino y que la política sin bases morales y religiosas carecía de fundamentos sólidos. Aunque justificó nuestra emancipación de España, sustentaba que esto no nos obligaba a una desavenencia con el pasado, ya que la Madre Patria había construido para nosotros una civilización y unas instituciones destacadas como la lengua, los valores morales y religiosos, el derecho y la civilización material:

Caro poseía una idea metafísica de la sociedad y del hombre muy diferente a las de entonces en boga en América y una comprensión de la historia que daba a su pensamiento un aire de perennidad que no suele encontrarse entre los contemporáneos del Continente. No acogía la concepción optimista de la sociedad, que considera a ésta compuesta de individuos libres, quienes al perseguir y buscar su propio interés, logran automáticamente el equilibrio social y el beneficio de todos; ni aceptaba el moderno hedonismo que declara ser misión esencial de la sociedad y del Estado para buscar el *confort* del ciudadano (o el mayor placer para el mayor número, como lo expresaba la Escuela de Bentham); ni la idea de que la expresión más alta de los derechos de la persona era el sufragio universal. Todas estas ideas le parecían contrarias al estilo español de vida. El español consideraba la honra y el honor de la persona como los más altos valores, ante los cuales los mismos derechos políticos y las formas de gobierno perdían importancia. Con vigorosa intuición de la realidad, Caro captaba también en el hispanoamericano este mismo fondo de actitudes típicas. (Jaramillo, 1994, pp. 60-61)<sup>17</sup>

Este pensamiento, basado en su gran fervor religioso, iluminó los parámetros del movimiento político llamado La Regeneración que definió, por más de un siglo, el carácter centralista del Gobierno y el Estado confesional, cuyo máximo fruto fue la Constitución Política de 1886. En su preámbulo, la carta magna afirma que la sociedad se organiza “en nombre de Dios, fuente suprema de toda autoridad”, lo que significó sumergir a los colombianos en la intolerancia durante más de un siglo. Esta tendencia, pues, estuvo inscrita en las doctrinas del catolicismo ultramontano<sup>18</sup>, que significó el entroncamiento de una personalidad colectiva colombiana, dominada por la Iglesia católica, haciendo de todos aquellos discursos contrarios al dogma encarnaciones del mal o “errores de los tiempos modernos”, como lo sostuvo el papa Pío IX en el siglo XIX.

Así pues, desde 1884 hasta 1930, el Partido Conservador mantuvo la hegemonía absoluta, siendo Miguel Antonio Caro el intelectual más influyente de la época, al gene-

---

17 Todas estas trapisondas sirvieron para echar abajo la orientación filosófica de Jeremy Bentham y Destutt de Tracy, el utilitarismo, insertado por primera vez en *La Bagatela*, periódico de Antonio Nariño, que atribuía como móvil único de la política y la moral el interés por la felicidad, lo que significaba separarse del espíritu español porque implicaba un nuevo patrón en las ideas éticas y en la concepción metafísica. Por esta razón, en aquella época, el utilitarismo fue tachado de inmoral y ateo.

18 El montanismo fue un movimiento cristiano fundado en el siglo II d. C. por el profeta Montano. Los montanistas enseñaron que un alejamiento de la gracia no podía redimirse y anunciaron el próximo fin del mundo, para lo cual recomendaban el perfeccionamiento espiritual.

rar un discurso ideológico en el que la lengua, la educación y el autoritarismo político componían un todo coherente, sin concesiones a las ideas liberales de la época, gracias a lo cual Colombia logró cerrarse en unas cualidades antimodernas caracterizadas fundamentalmente por la supremacía de los gramáticos y prelados en los gobiernos de la nación, a partir del criterio del “buen hablar”, que se utilizaba para discutir sobre la letra y sus reglas. Además, el régimen de la letra, así instaurado y atado al ultramontanismo, excluyó todo aquello que estuviera por fuera de esa ciudad letrada y amurallada por las normas de la lengua-sistema; de suerte que una mera desviación de sus leyes, una incorrección, implicaba el exilio simbólico de ese equivocado hablante.

Se vivió entonces en un mundo retórico de ideas ajenas a las circunstancias que rodeaban a los caudillos del español bien hablado, el español de España, y no la lengua que se oye hablar a su alrededor; con sus alteraciones y sus malas palabras; por lo que se promovió un pequeño y cerrado mundo xenófobo que se opuso al enorme mundo real, que trataba a toda costa de mantener un interés de trabazón simbólica con el pasado español, lo que definía el ideal de país que se quería imponer. En palabras de la filósofa Erna von der Walde (1998):

Una ciudad amurallada a la que se ingresa por vías de la construcción y el régimen gramatical, una ciudad en donde la letra se utiliza para hablar autistamente de sí misma bajo el criterio deóntico, mientras, fuera de sus límites, florece la ciudad real, excluida porque se habla diferente, porque no se habla correctamente. (p. 7)

Sin duda, esto tuvo su cristalización en textos concretos que permiten pensar en que los grupos limpios de sangre también tenían limpia la lengua. Por ejemplo, en el mismo año cuando se creó la nueva Constitución de 1886, aparecieron los primeros tomos del *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* escrito por Rufino José Cuervo Urisarri y, luego, la primera edición de las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*. Allí, el filólogo bogotano señalaba y corregía todas las desviaciones de la norma que se presentaban en el habla bogotana. En esa medida, las *Apuntaciones* funcionaban como manual en materia de lenguaje para las nuevas clases; pero también, y preferentemente, como instrumento de exclusión, pues no seguir las normas significaba quedar fuera del juego lingüístico.

A partir de estas circunstancias, si la nación colombiana se unificaba alrededor de la lengua y la religión, las *Apuntaciones* de Cuervo mostraban en qué lugar de la sociedad podía estar cada ciudadano, según el uso de la lengua que escenificaba so-



cialmente (Von Der Walde, 1997), haciendo que el factor lingüístico fuera más importante para tener posición social que la situación económica, y cuyo suelo fértil era el acucioso énfasis en los estudios clásicos y el uso del discurso de la antigüedad. Así que el mal hablado era calificado de una manera tan negativa que hoy causa aturdimiento. Así, por ejemplo, el humanista y político colombiano José María Samper, que describía en 1868 una escena del río Magdalena, definía a sus moradores por su conducta lingüística:

Allá en la balsa, el hombre primitivo, tosco, brutal, indolente, semisalvaje y retostado por el sol tropical, es decir el bogador colombiano, con toda su insolencia, su fanatismo estúpido, su cobarde petulancia, su indolencia increíble y su cinismo en el lenguaje [...] el bogador de Magdalena no es más que un bruto que habla un malísimo lenguaje, siempre impúdico, carnal, insolente, ladrón y cobarde. (Citado por Wade, 1997, p. 44)

Obsérvese cómo, gracias a la labor letrada de Cuervo, quien actualizó de manera cardinal el lema de la Real Academia Española: “Limpia, fija y da esplendor”, unió la gramática y los dominios de las leyes como el mejor componente de la hegemonía conservadora desde 1885 hasta 1930. El maridaje Caro-Cuervo terminó por dar auge a la lengua como elemento desdeñador de nación, lo cual significó que gran parte de la producción literaria satelital del país quedara excluida del canon que los gramáticos lograron conformar a través de la educación que se impartía en los colegios. Fue así como, desde la aldeana Bogotá de la época, que no excedía los 100 000 habitantes, Miguel Antonio Caro actualizó un proyecto de nación, mero mundo retórico, sin haber visto jamás su geografía real y humana, estableciendo un castellano que actuaba, no como el aspecto común de la comunicación, sino como la norma que dividía el país en dos: los del capital lingüístico, modo de la élite, y los del capital vulgar de la chusma. Esto es, formó una nación sin narración inclusiva, haciendo que la nación se presentara alterada y fragmentada; o sea, mediada por una violencia simbólica.

Los letrados consiguen crear así un equilibrio falso entre cultura de élite y cultura bogotana. Esto se refleja contundentemente en la tradición de nuestras élites gobernantes, donde se nota que, en nuestro país, el mérito de nuestros presidentes no ha sido político, sino letrado. Es decir, en un país tan atrasado y pobre como la Colombia del siglo XIX y parte del XX, la singular manera de hacer política operó desde las letras y la retórica, pues muchos políticos colombianos fueron poetas, literatos y lingüistas.

Casos como el del presidente Miguel Antonio Caro (traductor de Virgilio y redactor de la *Gramática de la lengua latina*), el presidente y poeta parnasiano Guillermo Valencia, José Joaquín Casas (abogado, educador, parlamentario, ministro, académico, diplomático, periodista, historiador, crítico literario, traductor y poeta), el presidente Santiago Pérez (rector de la Universidad Nacional y fundador de la Academia Colombiana de la Lengua), Laureano Gómez (escritor y fundador de dos periódicos), Eduardo Santos (periodística de su diario *El Tiempo*), Alberto Lleras (quien dirigió el diario *El Tiempo*), Belisario Betancourt (traductor del poeta Kostantino Kavafis), entre otros. ¿Cómo no olvidar a uno muy especial? José Manuel Marroquín Ricaurte, quien, en 1903, por dedicar más tiempo a la redacción de sus poemas, su novela *El Moro* y una *Gramática*, descuidó el país y perdió el departamento de Panamá (Uribe-Celis, 1992). Esta es una cicatriz y una mutación geográfica que recién se ha evocado colectivamente con la pérdida de parte del mar limítrofe de San Andrés. Luego, con la gran desfachatez de un letrado absolutista, Marroquín afirmó: “¿Y qué más quieren? Me entregan una república y yo les entrego dos”, lo que no deja de ser una sentencia arrogante, pero legítima, según la mala educación social y política del pueblo, al ser proferida por un dueño de la letra, un gobernante letrado.

Como se infiere de estos ejemplos, la clase dirigente colombiana ha sabido manejar con destreza política el fantasma de la alta cultura en un contexto de ignorancia y atraso; todo esto para lograr objetivos políticos de dominación y sostenimiento de una sociedad que apuesta por un sistema feudal, conservador, excluyente y esclavista, instalando un cierto tipo de literatura, como *María* de Jorge Isaacs (1867), muchas veces comprendido como pivote literario de sus apuestas sociopolíticas<sup>19</sup>. La misma literatura colombiana se encargó de señalar esta perjudicial presunción. El escritor Eugenio Díaz Castro representó en su novela insigne *Manuela* (1854) una nación real, alejada de las ensoñaciones que querían de perfección feudal que querían conservar los escritores godos del grupo literario El Mosaico. Ellos no solo publicaron la obra de Díaz Castro de manera póstuma y sin permiso, sino que le cambiaron el subtítulo, haciéndola parecer un cuadro de costumbres, cuando en realidad la obra está más cerca del realismo

---

19 Nos basamos en la lectura de la profesora de la Universidad de Harvard Doris Sommer (2004), quien expone el aspecto racial que subyace en la novela *María* de Jorge Isaacs, que fija una idea de nación en el siglo XIX centrada en descomunales antagonismos sociales entre los esclavos libertos y los grandes propietarios; o, lo que es igual, entre blancos y negros; al tiempo que muestra la imposibilidad de unión erótica entre sujetos que comparten esencias religiosas diferentes. María no puede estar con Efraín por la diferencia racial, marcada por el judaísmo; de suerte que la enfermedad de María es hereditaria y representa un conflicto social irresoluble. Es claro aquí el conservatismo nostálgico: un judío y un católico no pueden convivir juntos.

literario. Algo similar le ocurrió al poeta José Asunción Silva, quien hasta la fecha es catalogado erróneamente como modernista cuando él mismo declaró ser un romántico cercano al simbolismo y un antimodernista que criticó a Rubén Darío en dos de sus famosos poemas: *Sinfonía color de fresa con leche*. Al contrario de su obra poética, su única novela *De Sobremesa* (1896) denuncia las pretensiones ridículas de los letrados de la época, convirtiéndose en ícono modernista debido al grado de reflexión que involucra. El pago de los intelectuales costumbristas de su época fue marginarlo y tratarlo de presumido. En este orden de ideas, se entiende por qué el modernismo poético y la novela costumbrista se postergaron al mismo tiempo que la hegemonía conservadora, casi durante tres décadas, evitando que las vanguardias y la modernidad entraran al país.

Indudablemente, esas presunciones culteranas, exhibidas por los políticos autocatalogados como humanistas, grecolatinistas o gramáticos, han servido para enredar una mentalidad estrecha y parroquial; fenómenos que el filósofo colombiano Rafael Gutiérrez Girardot llamó en su momento “humanismo de sacristía”. Resulta interesante ver cómo Martín-Barbero (2002), a su vez, aborda tal idea al afirmar que el relato-nacional omitido remite obligadamente a la historia de una “violencia de la representación”, vale decir, una violencia simbólica a partir de la cual se construyó el Estado de Colombia, “en cuyos discursos fundacionales la exclusión de los indígenas, los negros y las mujeres fue radical [...] en la medida en que la diferencia era afirmada en su irreductible y negativa alteridad” (p. 29).

Desde este panorama, es legítimo afirmar que, en el caso colombiano, nuestra identidad social está retratada y reconstruida constantemente a través de aquellos relatos excluyentes y xenófobos. Esto mismo es lo que disparó la necesidad imperiosa de un relato que, desde lo simbólico de la exposición estética, expusiera una memoria no agenciada por voces postizas ni por élites letradas, sino por un discurso capaz de arraigarla en una temporalidad-espacialidad concreta que permitiera reconocer e instituir nuestros rasgos caracteriológicos como sujetos culturales.

En efecto, Gabriel García Márquez pudo revelar los males de nuestra personalidad cultural a través de la presencia figurativa de sus relatos. En esa medida, los desencuentros narrativos contruidos con la materia lingüística popular que exterioriza García Márquez muestran que este tipo de texturas literarias reaccionarias es congruente en sus descripciones aldeanas y sencillas, llenas de alteraciones fonéticas, sintácticas, semánticas y prosódicas (Ordóñez, 1995). Desde estos *topos* simbólicos, sobresale algo que no puede pasar inadvertido, tal como lo hace notar la profesora e investigadora bogotana Alejandra Jaramillo (2013):

García Márquez fue capaz de materializar el pensamiento de una época, un pensamiento que tenía la necesidad y el compromiso de participar de la fundación de esas jóvenes naciones latinoamericanas en diálogo con la literatura de otros lugares del mundo, al tiempo que eran rupturas con la tradición literaria [...] García Márquez es consciente de la necesidad de crear un espacio literario, una refundación, como lo hace *Cien años de soledad*, que transforme el horizonte de las miradas letradas y las naciones latinoamericanas. (p. 151)

Esto quiere decir que Gabriel García Márquez fue un autor que generó una forma artística muy compleja y sofisticada para *contar/mostrar* ciertos estereotipos de la realidad latinoamericana, al hacerlos creíbles a todos bajo formas de identificación y alteridad. Un intento de probar esto es recordar anécdotas como aquella en la cual Octavio Paz catalogó *Cien años de soledad* como la novela del siglo XX.

Esta es una de las ventajas más destacadas del escritor costeño: exponer en el espacio literario el sistema de representaciones sobre nuestra cotidianidad y concretarlas en el topónimo *Macondo*, un concepto denso en sentido, pues se ubica como el punto fijo para hablar de nuestra realidad y de nuestra identidad en el fluctuante panorama transnacional, apuntando a aquella tendencia de explicar lo anormal con lo místico-mítico y universalizarlo. El mismo García Márquez lo explicó en el discurso de aceptación del Premio Nobel *La soledad de América Latina*, conferencia ofrecida el 8 de diciembre de 1982:

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive entre nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable [...], todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. (García Márquez, 1982)

De esta manera, al anudar nuestro referente teórico, arriba expuesto, con la obra literaria garciamarquiana, apostamos a disociar la literatura costumbrista decimonónica (caso de Jorge Isaacs y Tomás Carrasquilla) como contribuyente de la memoria política (*polis*), que ha asentado una identidad social basada en la exclusión de las

minorías étnicas y las fuertes relaciones entre política-lengua-religión (ciudad letrada) frente a la literatura de García Márquez. Su obra está afiliada a una memoria histórica o no canónica que, a la mejor manera del contradiscurso, contribuye a la reescritura de la identidad social colombiana, criticando la ciudad letrada a través de la puesta en escena del pueblo, con sus cualidades reprimidas y sus modismos lingüísticos, llenos de regionalismos, extranjerismos, peregrinismos y neologismos. Aún más, arriesgamos que, de esa tensión entre relatos o historias, se co-construye una nueva identidad social.

Así pues, sí le debemos mucho a la obra de Gabriel García Márquez, pues desde su postura regionalista transformó la literatura colombiana (costumbrista y de violencia), amén de adulterar la forma de comprender a Colombia y, de paso, a América Latina, y contribuyó, de esta manera, a la fundación de la identidad social colombiana, la cual, en su caso, hace énfasis en la diferencia y no en la falsa igualdad impuesta. Todo esto es válido si se piensa que García Márquez instaló, frente a lo propio de la ciudad letrada céntrica, escrituraria y fanática del buen hablar, una ciudad oral que, con el habla coloquial, puso en escena la especificidad, el desplazamiento, el sufrimiento, la soledad y la humillación que rebaja toda dignidad humana. En efecto, la literatura garciamarquiana se sitúa en el panorama retórico nacional y desea “buscar cómo viven, hablan y piensan los que están afuera de la ciudad letrada y que implica una exclusión de ella” (Von der Walde, 1997, p. 80). Por esta razón, es acertado considerar que la producción del autor cataquero tiene un origen en la tradición oral de la costa colombiana, específicamente del habla espontánea y periférica de sus seres cercanos:

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

Sin duda, esto da pie para afirmar que García Márquez representa la ciudad real, que es una “ciudad oral”, tal como lo afirma el investigador peruano Raúl Bueno (1993, 2010). Es que el factor de la tradición oral influyó en el talento de García Márquez de

manera especial. Por esto mismo, no es gratuito que el hispanista alemán Gustav Siebermann (1992) haya recordado que “Gabo o Gabito, el apodo divulgado en Colombia, es al mismo tiempo sintonía de una vecindad coloquial y de trato múltiple con la conversación narrativa” (p. 206).

Por esto, creemos que Gabriel García Márquez es digno de convocarse como el actor de una ciudad antiletrada, que habla con el habla popular y no con la norma; alguien que se da en y al pueblo híbrido y se alimenta de él. En suma, con la obra del escritor, se hace un ajuste de cuentas con la ciudad letrada colombiana, con el lenguaje de la dominación. Permitir que se deje de mirar el ombligo español para mirarse el propio:

Es la palabra real de los hombres de la costa colombiana del Caribe, y se propone incorporar esta palabra a la literatura universal. Para realizar este cometido, el escritor [...] se apoya, ante todo, en la rica tradición de la cultura popular de su región. (Castaño, 2007, p. 58)

Los textos narrativos contruidos con la materia lingüística popular muestran que son atractivos en la medida en que son congruentes con las descripciones aldeanas, pues integran en lo simbólico lo que está camuflado perversamente en lo real (Ordóñez, 1995).

En este orden de ideas, Gabriel García Márquez es un notable ejemplo de lucha narrativa contra un país mestizo, pero racista y mezquino. O lo que es igual, un país formado bajo la marmórea defensa de principios católicos y de una tradición y fidelidad a la lengua española. Resulta evidente ver el esfuerzo de este autor por integrar las diferentes formas culturales, al reconstruir o redefinir socialmente una jerarquía de orden socio-racial y alimentar una noción de nación donde las diferencias de poderes atribuidos a cada ámbito racial pierden brechas y donde la idea de nación literaria pone en tela de juicio la unicidad de raza que ya no apuesta por el mestizaje como herramienta para el progresivo blanqueamiento como consolidación de nación (Wade, 1997).

Dicho de otra manera, existe un tipo de expresiones artísticas que, sin descuidar su materialidad estética, renueva las convivencias humanas y ejercita una especie de globalización desde la oralidad, que es el orbe de lo popular y lo de abajo, atrayendo los conflictos desde otra dimensión; una forma simbólica social emergente y flotante que, en el caso de Gabo, tuvo la fortuna de hacerse universal, para contrarrestar la fragmentación, el ocultamiento, la tergiversación, en definitiva, diseño de nuevas formas

de inclusión. En *El general en su laberinto*, García Márquez (1989) detalla uno de los mejores ejemplos de integración racial y social al incluir un hombre de color dentro de la alta cultura de tradición hispana:

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

Por el contrario, pero en la misma línea de denuncia, en *Cien años de soledad* se muestra un episodio en el que Aureliano Segundo, enamorado de Fernanda del Carpio, se desplaza hacia Bogotá. Fernanda es la representación de esa Bogotá pacata y ensimismada del siglo XIX, ciudad desoladora que no solía ser visitada por gentes del litoral, pues era más fácil, cómodo y rápido llegar a New York o Marsella que a Bogotá, a la cual se accedía por el río Magdalena y luego por los cerros de los Andes. Fernanda, aunque vivía en una casa hipotecada, fue educada con lujos y con delirios de grandeza:

Fernanda era una mujer perdida para el mundo [...]. Desde que tuvo uso de razón, recordaba haber hecho sus necesidades en una bacinilla de oro con el escudo de armas de la familia. Salió de la casa por primera vez a los doce años, en un coche de caballos que sólo tuvo que recorrer dos cuadras para llevarla al convento. Sus compañeras de clase se sorprendieron de que la tuvieran apartada en una silla de espaldas muy alto y que ni siquiera se mezclara con ellas durante el recreo. “Ella es distinta —explicaban las monjas—. Va a ser reina”. Sus compañeras lo creyeron, porque ya entonces era la doncella más hermosa, distinguida y discreta que habían visto jamás [...]. Al cabo de ocho años, habiendo aprendido a versificar en latín, a tocar clavicordio, a conversar de cetrería con los caballeros y de apologética con los arzobispos, a dilucidar asuntos de estado con los gobernantes extranjeros y asuntos de Dios con el papa, volvió a casa de sus padres a tejer palmas fúnebres [...]. [Su padre, don Fernando] Pasaba la mayor parte del día encerrado en el despacho, y en las pocas ocasiones en que salía a la calle regresaba antes de las seis, para acompañarla a rezar el rosario. (García Márquez, 2012b, p. 86)





### 3. Impulsos, motivos biográficos y herencias

El trabajo literario de orientación discursiva no me obliga a mutilar los acontecimientos del autor frente a su obra, muy a pesar de lo que pueda decirse desde la narratología francesa del siglo XX. Para mí, una idea poética va tomando cuerpo en el cuerpo de alguien, en sus pulsiones, en sus apuestas creativas; para luego quedar sometidas al ambiente sociopolítico y a unas coordenadas socioculturales. De esta forma, los datos biográficos del autor, como una extensión y re-significación de sus datos biológicos, ofrecen cierta capacidad explicativa a la obra. En este caso, se abordarán algunas de las razones y motivaciones que llevaron a Gabriel García Márquez a escribir la vida cultural en textos literarios. Sobre la vida y obra de Gabo, Jaramillo (18 de junio de 2017) dice:

Fue así, entre los primeros libros sobre el mundo de Aracataca y su máxima novela hubo muchos años de trabajo incansable que le permitieron construir su relación con lo insólito del mundo caribeño, con el sopor del clima, el lenguaje de los habitantes de esa zona y los paisajes. Una larga travesía de descubrimientos técnicos que algunos han creído como una simple destreza para contar historias.

Así fue, de un trabajo minucioso con las palabras, con las maneras de contar, como García Márquez le torció el destino a la literatura latinoamericana. Es pues de la observación cuidadosa de la literatura y sus técnicas, de la lectura juiciosa como García Márquez fue construyendo su obra. Fue en el oficio del escritor, en ese sentarse diario a leer, pensar y a escribir el mundo, que ese joven escritor fue labrando las maneras de escribir que hoy celebramos por su potencia, por haber cifrado una vez más el universo en la palabra, en las decisiones narrativas, en esa inteligencia escritural que nos deja como enseñanza.

Pues bien, frente a esto, mi interés a esta altura del análisis es recorrer algunos de los eventos biográficos de este autor, resaltando las influencias literarias encontradas a lo largo de sus éxodos personales y sus encuentros intelectuales, para sacar a primer

plano cómo estos sirvieron de apoyo explicativo frente a sus productos literarios primitivos. Dicho de otra forma, reconstruir algunos de los momentos del autor que disparan su talento.

En ese sentido, lo primero que deseo resaltar es que Gabriel José de la Concordia García Márquez nació el 6 de marzo de 1928 en Aracataca, y nueve meses después, en la población costera de Ciénaga, Magdalena, a 35 kilómetros de su ciudad natal, aconteció la llamada masacre de las bananeras, la cual, de suyo, le permitió crecer escuchando testimonios de ese traumático hecho socioeconómico por fuentes populares y testimoniales. Por eso, no resulta gratuito que el tema de su primera novela *La hojarasca* (1984) sea la llegada, asentamiento y efectos de la de la United Fruit Company a la zona caribeña colombiana. En efecto, desde el título, García Márquez está aludiendo a un fenómeno atmosférico que determina tanto sus causas como las secuelas que deja.

Cuando le preguntaron por las motivaciones, por la idea inicial que desembocó en la escritura de la novela, el Nobel refirió haber visto a una matrona en un pueblo de la costa, extremadamente obesa, con sombrilla para el sol inclemente y vestida de negro, que apareció por la esquina de la cuadra y desapareció en segundos por la otra. No obstante, si se interpreta el título como metáfora, designa una época precisa de la historia de Macondo y su traumática entrada a la modernidad: cuando, tras la instalación de la compañía bananera, y en pleno auge económico del pueblo, llega a él, proveniente de todas partes, una horda de forasteros a quienes los habitantes nativos, después de brindarles hospitalidad, tuvieron que espantar como a las moscas, tal como se infiere del prólogo de la novela, prólogo fechado intencionalmente en 1909; es decir, cuando el tren facilitó la llegada de una turba aventurera y advenediza, a lo cual se pueden anejar otras fechas esenciales y cercanas de la historia de Macondo: 1885 y 1899, fechas de guerras civiles; 1907, año en el cual ocurrió la llegada de la compañía bananera a la zona norte colombiana; 1909, año de inauguración de la línea ferroviaria en el norte de Colombia, y 1918, cuando se dio apertura a la decadencia del pueblo simbólico que abraza una esencial paradoja de nuestra legalidad.

Después, a sus doce años, en 1940, y tras la muerte de su abuelo Nicolás Márquez (hecho que el autor reiteró muchas veces como uno de los más importantes de su vida), sus padres decidieron que siguiera sus estudios de secundaria en el colegio jesuita San José, en Barranquilla. Allí sobresalió por colaborar como cronista en la revista *Juventud* de esa institución. A comienzos de enero de 1943, a los quince años de edad, y con la intención de ayudar a la economía familiar, Gabriel García Márquez viajó a Bogotá para participar en un concurso de becas de educación, la cual le fue

otorgada para estudiar fuera de Bogotá (Castro-Caicedo, 1977). Es así como el 8 de marzo de 1943 ingresó como estudiante de tercero de bachillerato al Liceo Nacional de Varones de la ciudad de Zipaquirá, a unos 25 kilómetros de la capital. Pero, rápidamente, Zipaquirá fue para el joven Gabo una especie de monasterio tétrico alejado del mar, de suerte que:

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

Vemos cómo la literatura fue calando más hondamente en la vida del joven caribeño, más como respuesta a su situación de exiliado, más como consecuencia frente a su solitario destino en la zona andina del país. Así, tras cuatro años de estudios y de permanente confrontación cultural, de 1943 a 1946, Gabriel García Márquez se convirtió en el mejor estudiante de la promoción de 1946, habiendo cultivado la curiosidad literaria, al tiempo que el hábito lecto-escritor, pues influido por la poesía, comenzó a redactar versos y sonetos. La vena poética ya la había incubado cuando fue estudiante en el Colegio San José de la ciudad de Barranquilla y se manifestó en acciones como saberse de memoria los poetas clásicos españoles. En Zipaquirá, se le despertó la sensibilidad por la vida y obra de Rubén Darío, pero, sobre todo, por el movimiento poético Piedra y Cielo, fortalecido por la lectura de poetas como Jorge Rojas, Arturo Camacho Ramírez, Eduardo Carranza o Tomás Vargas Osorio. Sin duda, como el mismo García Márquez declaró: sin el acercamiento de este movimiento poético, no se habría convertido en escritor (Cobo-Borda, 1984)<sup>20</sup>. De esta manera, su primera gran influencia

---

20 Téngase en cuenta que, en un ambiente sociocultural en donde Colombia se abría paso al desarrollo de unas clases medias industriales y del proletariado, despuntando la década de 1930, lo que caracterizó la producción poética de los piedracielistas fue el estilo leve y cargado de metáforas timoratas, pero extravagantes ante el mundo real, efecto de una insolencia frente a las formas santificadas que sobrevivían del modernismo, de carácter declamatorio, generando así una renovación, pero no una ruptura con el modernismo.

literaria fue poética y su primera publicación en un periódico, el 31 de diciembre de 1944, fue un poema intitulado *Canción*, bajo el pseudónimo de Javier Garcés (Cfr. Martín, 2009, pp. 115-116).

En ese mismo año, escribió su primera prosa lírica, la cual leyó durante la clase de literatura. Posteriormente, aparecería en la *Gaceta Literaria* del Liceo. De esta forma, García Márquez daba a conocer su primer trabajo periodístico, titulado *El instante de un río*: “Ese año fue cuando realmente surgió el joven escritor, que hasta entonces había sido poeta, con la característica clara de escribir con estilo ‘piedracielista’ y de comenzar a firmar como Javier Garcés” (Castro-Caicedo, 2012, p. 191). Y, como sabemos por sus entrevistas, desde ese entonces, estuvo convencido de que la literatura es la poesía; mucho tiempo después, dirá que *Cien años de soledad* es un enorme poema.

Como se puede inferir, el Liceo fue una caja experimental donde:

Descollaba la alta calidad y preparación de los profesores, la mayoría de claras ideas de izquierda, quienes aparte de educar y formar a los estudiantes, les prestaban las últimas y más destacadas obras de la literatura, fuere cual fuere su contenido, incluyendo las de Marx, Freud o Vargas Vila. (Castro-Caicedo, 2012, p. 21)

Esas lecturas fueron lentamente moldeando el espíritu artístico de ese lozano estudiante costeño y le permitieron describir densamente la realidad social en sus productos juveniles.

En el mismo Liceo, por dar un ejemplo, García Márquez conoció, gracias al secretario del colegio zipaquireño, la obra magna del escritor de origen judío Franz Kafka, al parecer en una traducción hecha por el escritor Jorge Luis Borges; aunque leería toda la obra cuando ya era estudiante de Derecho en la Universidad Nacional, tres años más tarde y a sus 19 años, esta experiencia lectora se convirtió en el estímulo más relevante a propósito de su rol como prosista:

Kafka, en alemán, contaba las cosas de la misma manera que mi abuela. Cuando yo leí a los diecisiete años *La metamorfosis*, descubrí que iba a ser escritor. Al ver que Gregorio Samsa podía despertarse una mañana, convertido en un gigantesco escarabajo, me dije: Yo no sabía que esto era posible hacerlo. Pero si es así, escribir me interesa. [...] Por lo pronto comprendí que existían en la literatura otras posibilidades que las racionalistas y muy académicas que había conocido hasta entonces en los manuales del Liceo. Era como despojarse de un cinturón de castidad. Con el tiempo descubrí,

no obstante, que uno no puede inventar o imaginar lo que le da la gana, porque corre el riesgo de decir mentiras, y las mentiras son más graves en la literatura que en la vida real. Dentro de la mayor arbitrariedad aparente, hay leyes. Uno puede quitarse la hoja de parra racionalista, a condición de no caer en el caos, en el irracionalismo total. (Apuleyo, 1982, p. 31)

Tras esa lectura, se interesó por la evolución de la novela como género literario y, tras su convivencia con muchas obras, desde la Biblia hasta lo que se estaba escribiendo en ese momento, comenzó a escribir una serie de cuentos intelectuales, justo aquellos publicados en *El Espectador* (Cfr. García Márquez, 2014). De hecho, el 3 de mayo de 1970, en un discurso pronunciado en Caracas, expuso las razones que lo llevaron a convertirse en un escritor de oficio:

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

A mí me salió entonces un sentimiento de solidaridad para con mis compañeros de generación y resolví escribir un cuento, no más por tatarle la boca a Eduardo Zalamea Borda<sup>21</sup>, que era mi gran amigo, o al menos que después llegó a ser mi gran amigo. Me senté y escribí el cuento, lo mandé a *El Espectador*. El segundo susto lo obtuve el domingo siguiente cuando abrí el periódico y a toda página estaba mi cuento con una nota donde Eduardo Zalamea Borda reconocía que se había equivocado, porque evidentemente con “ese cuento surgía el genio de la literatura colombiana” o algo parecido. Esta vez sí que me enfermé y me dije: ¡En qué lío me he metido! ¿Y ahora qué hago para no hacer quedar mal a Eduardo Zalamea Borda? Seguir escribiendo, era la respuesta. (García Márquez, 1970)

---

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

Efectivamente, el cuento que mencionó aquí Gabriel García Márquez fue “La tercera resignación”, aparecido en *El Espectador* del sábado 13 de septiembre de 1947, sección “Fin de Semana”. Un cuento que, no gratuitamente, muestra una verdadera historia de ultratumba: un muerto vivo que muere y, desde ese estado curioso pero poético y existencialmente justificable, deja ver que la muerte en la vida es algo cotidiano, pues muchos de los colombianos nos hemos resignado a dejarnos morir allí; morirnos de “muerte”, que es nuestra mayor enfermedad. Queremos así resaltar este hecho temático como fundamental: el cuento que fue leído por cierto círculo intelectual de la época como la evidencia de una ruptura consciente de la literatura costumbrista y de violencia que primaba en Colombia en ese momento es la puesta en escena de un muerto que sabe que no está muerto, de una “muerte viva”, o sea, de un autor muy consciente de sus rescoldos políticos cuando escribe, porque escribe sobre la muerte que perdura entre los vivos; esa muerte que ronda el mundo de una nación que microscópicamente calca un ruido insistente que anuncia cuerpos “intangibles, inespaciales, inexistentes”; bella metáfora de un pueblo acallado, tachado e invisible por lógicas de exclusión históricamente acentuadas; una lógica, “ilógica, paradojal, sencillamente contradictoria”, herencia de un gran padre español y de “barba azul” que molesta con frecuencia y por mucho tiempo<sup>22</sup>. No gratuitamente el cuento empieza diciendo: “Allí estaba otra vez ese ruido. Aquel ruido frío, cortante, vertical, que ya tanto conocía”. En este primer cuento, Gabriel García Márquez pone en evidencia su erudición, aquella que alcanzó gracias a sus juiciosas lecturas en el bachillerato. El muerto vivo dialoga con el episodio de Odiseo cuando llega a la isla de los feacios y el rey Alcinoos celebra un banquete en su honor. En él, el aeda canta la epopeya del ingenioso guerrero de Ítaca, quien sucumbió en el mar por castigo de Poseidón. El homenajeado Odiseo se levanta y, entre lágrimas, se presenta como el personaje vivo del canto épico. Es un muerto vivo. Sin embargo, lo llamativo no es tanto el intertexto que articula el joven Gabo en su cuento, sino lo popular, aspecto fundamental en el desarrollo de su obra. Se trata de la oralidad y, más exactamente, de la cultura popular, cifrada en el arte costeño: la música de la costa Atlántica, el vallenato de Alejandro Durán, cuya estrofa dice: “No estaba muerto, andaba de parranda”. Es también palmaria la influencia de esa primera relectura que García Márquez declaró tantas veces como disparadora de su imaginación creadora:

---

22 Como todos sabemos, el color azul es, dentro de la gama cromática, un color frío que representa la serenidad, pureza y hasta la fidelidad; pero que, en el campo sociopolítico, alude a una orientación ideológica conservadora. En el caso colombiano, sabemos que los conservadores gobernaron hegemonícamente la nación desde 1884 hasta 1930; esto es, 46 años de dominio “azul”.

*La Metamorfosis* de Franz Kafka, por ejemplo, en la que el personaje Gregorio Samsa amanece, tras unos sueños intranquilos, convertido en un insecto. En el primer cuento de García Márquez, el personaje no amanece, siempre está muerto en vida, situación que se conecta con otra influencia que había de marcar sus primeros cuentos: el surrealismo. Hay que resaltar dos aspectos en este punto: primero, que el joven Gabo estaba al tanto de las vanguardias europeas (en Colombia, la imposición por formas artísticas innovadoras retrasó la llegada de las vanguardias) y segundo, que fue tanto el influjo de estas en él, que sus primeros cuentos fueron reunidos bajo el título de su cuento surrealista por excelencia: *Ojos de perro azul*.

En octubre de 1947, y en la misma página de la misma sección, apareció su segundo cuento publicado: “Eva está dentro de su gato”. El tercero, “Tubal-Caín forja una Estrella”, aparecería allí mismo el 17 de enero de 1948. Este año, Gabriel García Márquez, siendo estudiante de la Universidad Nacional de Colombia, presencié los desmanes que causó el viernes 9 de abril de 1948, debido al asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán en el centro de Bogotá. En ese momento, a unos escasos trescientos metros de distancia del lugar, en una residencia para estudiantes costeños, Gabriel García Márquez leía *Ulises* de Joyce. Fue testigo no solo de la muerte del caudillo liberal (de igual inclinación que la de su abuelo Nicolás Márquez Iguaarán), sino que, en esa cruda escena, obtendría la evidencia de la dura escuela de la violencia colombiana<sup>23</sup>.

Días después, la Universidad Nacional fue cerrada como un hecho más de la guerra civil que enfrentaba a liberales y conservadores en una batalla bipartidista que seguía creciendo. De esta manera, la violencia narrada por su abuelo materno, otrora militar, fue para Gabriel García Márquez una certeza dolorosa y una sensación de terror constante. Gracias a esto, se desplazó a Cartagena de Indias, pues allí residían sus padres. Fue la excusa perfecta, pero una vez abierta la Universidad, se le acabó el pretexto y tuvo que enfrentar a su padre: “Quiero ser escritor y no abogado. No volveré a Bogotá a estudiar”, le dijo. “Allá tú, yo quería que fueras alguien, pero veo que has escogido el camino de la nada”, le respondió enfurecido su progenitor. Gabriel García Márquez ya iba para ese momento por la cuarta relectura de las novelas de William Faulkner. Estaba intoxicado de su escritura y esto lo reflejaría más tarde en *La hojarasca* (1955).

---

23 Según Zuluaga (2007):

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

En la obra de Faulkner, cuyos libros venían desde Buenos Aires y atracaban en Barranquilla y Cartagena, Gabriel García Márquez encontró una inmensa similitud con los problemas de comunicación entre los advenedizos que llegaban a las poblaciones del sur de Estados Unidos y los roces sociales causados por la United Fruit Company en el departamento del Magdalena. Tan solo necesitaba una decena de cuentos para alcanzar el estado ideal de novelista siete años después. En esta novela, había de aparecer más matizada la mítica Macondo.

Cartagena le permitió establecer contacto con dos grandes influencias literarias de su época: el poeta y novelista Héctor Rojas Herazo, quien era en ese momento reportero y cronista en el diario *El Universal* de esa ciudad<sup>24</sup>, y el poeta cartagenero Gustavo Ibarra Merlano, profesor de griego en el Colegio San Pedro Claver de Cartagena, un intelectual apasionado por la cultura helenística pero, especialmente, por la tragedia, la mitología y la filosofía griegas. En este grupo de estudio, leyeron con entusiasmo poesía del siglo de Oro (Lope, Góngora, etc.), literatura española clásica y obras de Virginia Woolf; todo esto como un acto relativamente peligroso, pues era una ciudad donde “pesaba tanto el pasado” (Montes, 1995, p. 40). Más que el grupo de Barranquilla, fue el de Cartagena el que terminaría puliendo al joven García Márquez (García-Usta, 1995)<sup>25</sup>, puesto que le permitió alternar estudios literarios con su primer trabajo periodístico constituido por:

Unos textos breves y ágiles, muy esporádicos. No es una columna diaria, aunque posea todas sus características. Son en total 38 las colaboraciones firmadas por él y aparecidas en la columna “Punto y aparte”. De ellas, 36 corresponden a 1948, y sólo dos a 1949. (Zuluaga, 2007, p. 18)

---

24 *El Universal* de Cartagena fue fundado el 8 de marzo de 1948 por Domingo López Escauriaza y Eduardo Ferrer Ferrer. Como se nota, cuando ocurrió el Bogotazo, el periódico llevaba un mes de circulación, razón por la cual tuvo que lidiar con la censura.

25 El escritor, poeta y ensayista costeño Jorge García Usta es quien, en oposición a la investigación del francés Jacques Gilard, resalta que es el grupo de Cartagena y no el grupo de Barranquilla aquel que le da la importancia definitiva a la vida intelectual del entonces joven García Márquez, al aportar especialmente la estrategia del humor en el periodismo y el amor por la belleza de los pequeños sucesos de la vida cotidiana. Es gracias a Clemente Manuel Zabala, Héctor Rojas Herazo, Gustavo Ibarra Merlano y los hermanos de la Espriella, que el entonces dubitativo estudiante de Derecho, en 1948, se adiestró en las posibilidades técnicas de la novela moderna y del cine de su época. La controversia por si fue el nativo Zabala o del catalán Vinyes el verdadero maestro de García Márquez está plenamente identificada en García-Usta (1999), en su artículo “Jacques Girard: un profesor cuadrado”.



Mientras ejerce este rol periodístico en *El Universal*, entre mayo de 1948 y octubre de 1949, redactando noticias insólitas que transforma en audaces relatos por medio de la ironía y el humor, Gabriel García Márquez publicó en el diario bogotano *El Espectador* otros cuentos de su autoría en el *Magazín Dominical*. Es así como salen a la luz “La otra costilla de la muerte” (julio de 1948), “Diálogo con el espejo” (enero de 1949) y “Amargura para tres sonámbulos” (noviembre de 1949). A los escasos veintidós años de edad, Gabo ya tenía publicados seis cuentos de su autoría.

Nueve años después de abandonar por primera vez Barranquilla, García Márquez regresa a esta ciudad. Es así como desde enero de 1950 ya no aparecerán sus producciones ni en *El Universal* ni en *El Espectador*, sino en el diario *El Heraldo*, sacando a la luz sus crónicas en la columna La Jirafa, todo esto bajo el pseudónimo de Septimus (por cierto, un personaje de la novela *La Señora Dalloway* de Virginia Woolf); labor que, por tres años, le permitió sumar unas cuatrocientas columnas (un promedio de 11 por mes) y con esto sobrevivir en Barranquilla. Sin embargo, lo más notorio de esta experiencia fue que, nuevamente, pudo hacer parte de un grupo de tertulias con artistas, cuentistas, cineastas y libreros, constituyéndose así en parte fundamental del crisol de interlocutores significativos del afamado grupo de Barranquilla, como lo llamó en 1973 el escritor boyacense Próspero Morales Padilla<sup>26</sup>: amigos reunidos por la bohemia, las discusiones sobre películas y por el deseo de conversar sobre pintura, deportes (especialmente, el béisbol) y la literatura de James Joyce, Virginia Woolf, Ernest Hemingway, William Faulkner, Jorge Luis Borges, Ortega y Gasset, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Julio Cortázar, Truman Capote y otros como León de Greiff, Álvaro Mutis o Arturo Camacho Ramírez.

Este círculo intelectual fue conformado desde la década de 1940, sin grandes pretensiones ni planes detallados, en torno al cuentista catalán Ramón Vinyes, quien, en la Librería Mundo y luego en el Café Colombia, charlaba con intelectuales barranquilleros, muchos de ellos reporteros de periódicos, como Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Bernardo Restrepo Maya, Orlando Rivera, Miguel Camacho Carbonell, Néstor Madrid Malo, Rafael Marriaga, Carlos de la Espriella y, tiempo después, desde 1950, con Gabriel García Márquez. Ramón Vinyes llegó a Barranquilla en 1914 y estimuló la creación y dirección de la revista *Voces* que editó 60 números,

---

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

siempre con el mismo epígrafe: “Los espíritus mediocres condenan generalmente todo lo que está fuera de su alcance”.

Posteriormente, Gabo fue testigo de la creación de un semanario dirigido por Alfonso Fuenmayor siendo su jefe de redacción. Esta fue una miscelánea de deporte, ensayos y textos de ficción titulado “Crónica, el mejor *Week-end*”<sup>27</sup>. El semanario terminó reuniendo reportajes de temas preferentemente deportivos y algunos cuentos tanto de García Márquez como de Álvaro Cepeda Samudio (Vargas, 1971). De hecho, el primer número de *Crónica* apareció en abril de 1950, justamente en el mismo mes en el que Vinyes viajó a Barcelona a morir; mientras que el segundo número, aparecido el 6 de mayo, es altamente significativo, porque allí salió a la luz el séptimo cuento de Gabo: “De cómo Natanael hace una visita”. En junio de 1950, en el *Magazín Dominical* de *El Espectador* aparece su octava publicación, el cuento “Ojos de perro azul”. En el octavo número de *Crónica*, aparece el cuento “La mujer que llegaba a las seis” (reeditado en *El Espectador* en marzo de 1952) y en el décimo segundo número, en el mes de julio, sale su décimo cuento “La noche de los alcaravanes”.

El cierre literario de 1950 estuvo adornado con la publicación del cuento “Alguien desordena estas rosas”, en el número 32 de *Crónica*, editado el 2 de diciembre y reeditado en junio de 1952 en *El Espectador*; aunque ya en marzo de 1951 había publicado “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. Así las cosas, Gabriel García Márquez colaboró con *El Heraldo* hasta el 24 de diciembre de 1952 y lo hizo con un relato titulado “El invierno”:

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

27 Enrique “Quique” Scopell, miembro y fotógrafo de La Cueva, contó que, para vender la revista *Crónica*, salían los sábados a venderla y terminaban cambiándolas por cerveza: “Tirábamos 2000 copias y terminábamos con 1900. Luego se cambió el enfoque de la literatura al fútbol, porque en esa época vinieron a jugar al Junior y al Sporting unos argentinos que se mamaban a todas las barranquilleras” (Paternostro, 2014, p. 35).

Fue gracias al olfato crítico del fundador de *Mito*, Jorge Gaitán Durán, como la piedra fundamental de *Cien años de soledad* (1967) sobrevivió a la basura. “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” yacía en el cesto de la basura cuando Gaitán Durán fue a visitar a Gabo. “¿Qué es esto?”, le preguntó sacando las hojas de la basura. “Algo que no me gustó”, le dijo Gabo, famoso por no ser compasivo a la hora de juzgar sus borradores. A su interlocutor el texto le pareció tan innovador que lo publicó a la semana siguiente tras rescatarlo del cesto.

*Crónica* circuló entre el 29 de abril de 1950 y el mes de junio de 1951. Actualmente existen en las bibliotecas nacionales siete de sus ejemplares completos y tres fragmentarios, siendo el número 3 el material para que Gabriel García Márquez, además, escribiera una crítica al teatro de Arturo Laguado, mientras que, en el número 6, reposa su cuento “La casa de los Buendía”, el primer croquis de la novela hito que escribirá 17 años después.

Si quisiéramos historiar los albores narrativos de García Márquez (excluyendo su poesía), tendríamos que decir que suceden entre 1947 y 1952, donde mezcla abiertamente crónica periodística y cuentos. Seis años en los que, gracias a Jacques Girard (1988, 2002), podemos reconocer también su producción periodística, caracterizada por reconstruir hechos con mucha imaginación literaria y en los que predomina, además, una larga lista de escritores españoles, franceses y británicos, con favoritismo por Faulkner, Kafka y Woolf, un cierto esnobismo europeizante que dibuja un escritor que concibe que “la literatura hispanoamericana de los años 40-50 es todavía provincial” (Joset, 1995, p. 201). En efecto, la mejor escuela para Gabo no fue tanto su trabajo periodístico, sino sus lecturas y, más exactamente, las tertulias en torno a los libros que llegaban a la librería del sabio catalán. Si no hubiera sido por el hábito presto de lectura crítica, García Márquez no se hubiera formado con tal acierto como para convertirse luego en un escritor insuperable. Cuando él se refiere a la literatura nacional como “todavía provincial” es precisamente porque estaba inmerso en el devenir universal del arte de las letras. Esto significa que, empapado de las tendencias literarias europeas, pudo librarse del lastre de escribir lo mismo con las mismas formas. Fue gracias a sus lecturas de Virginia Woolf y James Joyce, es decir, la novela moderna europea, como Gabriel García Márquez se formó de manera universal, pudiendo universalizar la idiosincrasia costeña, elevándola por encima de provincialismos y dándole un sitio muy a la par de la obra de los grandes maestros como William Faulkner, su principal influencia literaria.

Visto así, las colaboraciones garciamarquianas en los periódicos costeños son la simiente de su mundo novelístico posterior (por ejemplo, la casa de los Buendía, el esbozo de la Mama Grande, las mujeres tejiendo mortajas, las niñas vendiendo animalitos de caramelo, las profecías de Nostradamus, etc.), las cuales van sedimentando áreas temáticas importantes en su obra, tales como el tiempo, la relación entre vivos y muertos y el (des)amor. Todo esto es lo que permite afirmar que los periódicos de Cartagena y Barranquilla fueron para Gabo una escuela de estilo y un crisol temático y confirmaron que el futuro Nobel de Literatura no siempre escribía adecuadamente, pero que, sin esas licencias que alimentaban sus columnas, no se hubieran cultivado los frutos más excelsos en su obra; donde lo importante era estirar la lengua al texto para hacerle decir cosas en el plano de lo dicho y donde decirlas con humor era decirlas dos veces. En suma, un ir y venir constante en el que el periodista aventajaba al literato y otras en el que, por fortuna, sucedía legítimamente lo contrario.

La verdadera fortuna, sin embargo, fue que Gabriel García Márquez no se dejó tentar por el periodismo, aunque siempre lo amó y defendió. Él supo, como nadie, identificar que, entre un cuento y una crónica, el límite es inexistente. Eso salvó tanto al cronista como al novelista. Firmar sus columnas como Séptimus, personaje de la novela más conocida de Virginia Woolf, reafirma lo anterior. Lo mismo había de sucederle con el cine años más tarde; industria ante la cual no sucumbió a pesar de haber sido guionista en México, pues varias de estas historias escritas para ser filmadas terminaron convertidas en episodios de *Cien años de soledad*.

A este tipo de experiencias periodísticas, ingredientes fundamentales para pensar las influencias de Gabo en su obra literaria, especialmente su cuentística, hay que sumar ahora su viaje a Aracataca y sus viajes fuera del país. En efecto, en marzo de 1952, García Márquez viajó con su madre a Aracataca para vender el caserón de los abuelos maternos. Al estar frente a los escombros de aquella casa en donde vivió los primeros años de su vida, vislumbró la necesidad de poetizar el orbe de su infancia. De hecho, en varias entrevistas a lo largo de su vida, García Márquez declaró que el factor desencadenante de su prosa fue el poner en escena su infancia junto a sus abuelos en Aracataca, y en la entrevista que dio para el *Paris Review* afirmó contundentemente que su vida como escritor empezó cuando acompañó a su madre a vender la casa familiar, lo que significó redescubrir un mundo que, en adelante, debía contar, más allá de, y sobre todo, en lejanía con los cuentos intelectuales, redactados en los primeros años de su vida, porque ese mundo pueblerino, caluroso y específico era, en esencia, pura literatura.

Cuando él y su mamá viajaron a la vieja casa, pasaron frente a una hacienda cuyo letrero decía en letras descoloridas: Macondo. Mucho tiempo después supo que Macondo era el nombre de un árbol que no da fruto y cuya madera no sirve para trabajar. Cuando llegaron a la enorme casa vieja, contempló cómo su mamá, Luisa Santiaga Márquez, le dio un fuerte y largo abrazo a su comadre. En ese gesto y en esos segundos, García Márquez vio cómo se condensaban amores, decepciones, anhelos, frustraciones, alegría y pesar, todo al mismo tiempo. Aquí hay sino un cuento, por lo menos una novela, pensó. En efecto, ese mismo día, en ese preciso momento, nació la idea de *Cien años de soledad* cuyo título inicial fue *La casa*.

En diciembre de 1952, García Márquez renunció a *El Heraldo* y viajó por el departamento de la Guajira, vendiendo puerta a puerta la enciclopedia de la Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana (*Uteha*) y libros de medicina en los pueblos polvorientos de la Guajira, todo esto mientras leía a Woolf y Faulkner en hotelitos de paso. Esta decisión parece muy difícil de explicar pues, finalmente, el joven García Márquez tenía un trabajo menos desgastante y un grupo de amigos intelectuales con los cuales podía enriquecer sus conocimientos y sentirse apoyado y reconocido. No obstante, el propio Gabo justifica la evasión del grupo de Barranquilla en una entrevista lograda por tres jóvenes periodistas en 1977, de esta manera:

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

Poco tiempo después, en 1953, decidió retornar a la ciudad capital. La urbe alterada que había dejado en 1948 para ese entonces ya había adquirido un nuevo rostro, impuesto por el ultraconservador Laureano Gómez, caracterizado por el crecimiento de la violencia política entre los bandos liberales y conservadores, un periodo bañado por la sangre de más de 100 000 colombianos y que preparó el golpe de Estado del

general Rojas Pinilla el 13 de junio de 1953, hecho que daría pie a una nueva dictadura en Colombia (Bushnell, 2014). El Gobierno rojaspinillista se caracterizó, entonces, por la intolerancia religiosa, el recrudecimiento de la violencia y el deterioro de la libertad de prensa.

En este contexto, durante un año y medio, Gabriel García Márquez trabaja como cronista en el periódico *El Espectador*, siendo representativa su publicación seriada *Relato de un naufrago*, una especie de novela periodística de catorce capítulos que compila los hechos sucedidos al tripulante Luis Velasco el 28 de febrero de 1955, marinero sobreviviente del buque militar Caldas de la Armada Colombiana<sup>28</sup>. En este mismo año de aparición de *Relato de un naufrago*, *El Espectador* decidió enviarlo como corresponsal a Europa. Es así como el autor de Aracataca salió del país para ir a Ginebra a cubrir la conferencia de los Cuatro Grandes, sumado a su intención de formarse como director de cine en el Centro Cinematográfico Experimental de Roma. Desde París, Roma o los países socialistas, Gabo enviaba relatos periodísticos de gran fluidez y de excelente manejo lingüístico.

En este sentido, 1955 fue un año fructífero y plagado de hechos importantes, pues a comienzos de ese mismo año, siendo reportero, salió a la luz *La hojarasca* ayudado por algunos amigos y publicado por su propia cuenta, en una modesta imprenta capitalina, tras haber sido rechazada por el Consejo de la Editorial Losada de Argentina. Ese mismo año fue publicada la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, otra historia de muertos vivos. En este recorrido biográfico, propongo que *La hojarasca* es el eslabón que permite entender cómo Gabriel García Márquez deja de estar influido por las lecturas de Kafka y se inclina por el modelo que ofrece Faulkner y las tragedias griegas. Por esta razón, se puede decir que García Márquez se sintió atraído más que nunca por la realidad vital y concreta de la costa Atlántica, sus canciones vallenatas y el grupo

---

28 El suceso narra en primera persona, y a partir del testimonio de Velasco, cómo ocho miembros de la tripulación del buque que partió desde Mobbille (Estados Unidos) rumbo a Colombia cayeron al agua por causa del contrabando que abrumaba con exceso el navío frente a los vientos de altamar. Aunque el Gobierno de Rojas Pinilla atribuyó públicamente el naufragio a una tempestad en el mar Caribe, lo cierto es que la causa del siniestro fue la negligencia: la sobrecarga situada en la cubierta del destructor Caldas se desprendió por la fuerza del viento y del oleaje y se llevó al agua ocho marineros; el buque de guerra prosiguió su rumbo sin detenerse. De hecho, llegó puntualmente al puerto de Cartagena. La búsqueda de los naufragos se inició rápidamente, pero después de cuatro días se desistió de la búsqueda, y los marineros perdidos fueron declarados oficialmente muertos. Lo problemático del hecho fue que una semana más tarde, apareció moribundo en una playa el único sobreviviente. Se trataba de Luis Alejandro Velasco, quien alcanzó a nado una de las balsas arrojadas por el destructor, mientras siete compañeros murieron. Durante diez días en la balsa a la deriva, Velasco soportó el naufragio en una soledad enloquecedora y delirante.

de Barranquilla, hechos y amigos que le permitieron superar sus primitivos cuentos intelectuales (hoy día compilados en su libro *Ojos de Perro Azul*) y le abrieron el panorama para comenzar a enriquecer otro estilo de textos. Ante esto, podemos subrayar afirmaciones como la siguiente:

Debemos reconocer en el escritor mitificado a través del realismo mágico a un autor política y teóricamente consciente de su obra. No en vano, el joven Gabriel, que ha publicado *La Hojarasca*, que ha trabajado en diarios como *El Heraldo* de Barranquilla y *El Espectador* de Bogotá, y que ha tenido encuentros esenciales con el Grupo de Barranquilla y la revista *Mito* de Bogotá [...] decide romper con la literatura tradicional latinoamericana del momento y creo que los dos lastres principales que quiere enfrentar son, por una parte, la literatura del “nacionalismo” que asume la novela de la tierra, el costumbrismo y el criollismo, como el modelo novelístico y, por otro lado, la literatura de la violencia en Colombia. (Jaramillo, 2014, p. 65)

No obstante, si aseveramos que 1955 fue un año importante en la producción de García Márquez, también fue el año cuando, debido a la clausura del periódico *El Espectador*, quedó desempleado, duelo laboral que asumió nuestro escritor con el exilio voluntario en pleno invierno parisino. Vivió, entonces, de milagros cotidianos, de la gentileza de la dueña del hotel de *Flandre*, en el barrio Latino de París, y de la solidaridad de los latinos. Allí y así, en la buhardilla del hotel, en la calle Cujas:

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

Al terminar de escribir la primera versión de la novela, París estaba ambientado por un fuerte verano y el viejo coronel, su esposa, su gallo y la espera, contenidos en

unas quinientas cuartillas, quedaban abandonados, pues la presión de la dura vida material era impostergable. Así las cosas, se dedicó a escribir artículos y crónicas para periódicos de Colombia y Venezuela. Entonces, en 1957, García Márquez tomó los originales de su novela, viajó a Barranquilla y se casó con Mercedes Barcha, La Gaba. Posteriormente, el matrimonio se desplazó a Caracas. Allí Gabriel se desempeñó durante dos años como cronista en tres revistas venezolanas. Un nuevo golpe del destino histórico de Latinoamérica recibió al ahora casado García Márquez, pues su llegada a la ciudad coincidió con el ocaso de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Es entonces cuando el escritor:

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

Esta vez, guiado no por el barroquismo de Faulkner y sus ciudades imaginarias, sino por la sencillez y la omisión propias de la pluma de Hemingway (con quien, por demás, comparte algunas similitudes biográficas)<sup>29</sup>, y olvidando sus ocho rescrituras anteriores (Cobo-Borda, 1984), reordenó en tres meses lo que había dejado quieto cuatro años atrás, usando estrategias como la justa adjetivación y el uso de oraciones cortas. De hecho, Mario Vargas Llosa (1971) comenta que alguna vez Gabriel García Márquez dijo bromeando que Hemingway le había servido para neutralizar a Faulkner; demonización que está asociada con “la decisión de escribir sólo a partir de experiencias personales directas y profundas; en lo relativo al lenguaje, en el ideal de máxima sencillez y sobriedad; en lo que concierne a la técnica, en el uso constante del ‘dato escondido’, la omisión significativa” (p. 151).

---

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



Es conocida la forma llamativa como Hemingway escribía: de pie, frente a un atril, usando las menos palabras posibles para no cansarse tanto al estar de pie y para no demorarse contando las palabras para saber el costo de enviarlas por telégrafo. Desconocemos si Gabriel también escribió en algún momento de su vida de pie, pero en lo referente a escribir de manera más sucinta, al estilo de Hemingway, sí podemos afirmar que implementó con éxito esa estrategia narrativa.

Lo curioso de la escritura de esta novela es que, inexplicablemente, García Márquez la dejó en cuarentena. Suponemos que la obra viajó con él por varios países como Colombia y Estados Unidos. En 1961, salió con su familia en automóvil desde New York y se instaló en México para trabajar durante ocho años como guionista de cine y de publicidad. Ese mismo año fue publicado su libro *El coronel no tiene quien le escriba*.

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

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

Desde lo anteriormente planteado, los impulsos literarios de Gabriel vienen de tierra fría (Zipaquirá), los motivos proceden de tierra cálida (Aracataca, Barranquilla y Cartagena) y las herencias vienen de la influencia de autores y movimientos, tanto extranjeros como locales: Kafka, la novela moderna europea, Joyce, Woolf, el surrealismo, Piedra y Cielo, los grupos de Cartagena y Barranquilla, la poesía del siglo de Oro (Lope y Góngora), la literatura española clásica, la obra de Faulkner y Hemingway, las tragedias griegas, la oralidad, lo popular y las canciones vallenatas.



## 4. Metódica

El concepto *método* significa “camino que se debe seguir” (*methodus*). Ahora bien, tal como lo cita Geertz (1992), el historiador y filósofo francés Michel de Certeau afirma que caminar hacia algún lugar y buscar algo en él es indagar sobre un espacio propio, pues toda nueva lectura está mediada por las experiencias previas. Esto remarca la imagen del lector-caracol: un sujeto que lleva su casa en la espalda; es decir, un lector que deambula con la carga de sentidos siempre consigo, tratando de hacer coincidir el espacio simbólico por comprender con el deseo de llegar a un buen lugar: *eu-topía*.

No obstante, como modalidad de viaje ya no turístico sino académico-investigativo, se debe generar la supresión de la angustia producida en él por su tendencia al eutopismo, pues la mayor virtud de la actividad del viajero-investigador deberá ser la de prometer la idea del *meta-topos*, de superar barreras y acudir a un más allá de los textos leídos, pero con un *plus*: la intención de que, no gratuitamente, convoca la idea de un *u-topos*. Entonces, el viajero-investigador está obligado a transformar el no-lugar en un *topos comprensivo* (*meta-topía en Utopía*), gracias a su travesía de pasar buscando algo *más allá* en ese lugar escriturario que visita.

Pues bien, para recorrer ese camino y avanzar en el propósito trazado para este análisis, aposté a trabajar con las prácticas discursivas del joven García Márquez, con el fin de establecer una dilación en esa producción (22 cuentos) y desvelar huellas de la identidad social colombiana, a través de sus metáforas, símbolos, estereotipos y prejuicios, apoyados en la asociación de dos posturas de investigación hasta hace poco irreconciliables: 1) la postura de los contextos sociales, con sus situaciones espacio-temporales concretas (o postura exo-inmanentista) y 2) la postura que presta atención a las formas simbólicas, al universo de los significados (o postura in-manentista; Abril, 2007).

Dicho de otra forma, nuestro *corpus* se presenta no solo cualificado por elementos del sistema formal, propio de las condiciones concretas de la lengua-sistema, sino que también saca a la luz los *hechos experienciales* producidos por los sujetos locutores, es decir, los autores. Para decirlo en términos de Edgar Morin (1992): “El lenguaje enlaza

y entreactiva la totalidad multiforme y plural del universo antropológico” (p. 168). En conformidad con esto, es permitido aseverar que el lenguaje literario no solo activa el mundo de las relaciones sociales, sino que lo recrea en cada momento de su actualización por parte de sus hablantes, porque las palabras, tejidas en prácticas discursivas, además de ser signos, son hechos sociales. Esto es, que la función de la dimensión simbólica universal del ser humano no solo es referencial, sino, y preferentemente, actos de habla que reflejan las prácticas culturales (relaciones sociales), significativas en el contexto de la comunidad de usuarios.

De esta manera, hay aquí un alejamiento a ese tipo de propuestas románticas, como la del filósofo Wilhelm Dilthey, para quien el significado de un texto está en la mente del autor o de alguien en general (*intentio auctoris*). Más bien, se propone que el significado de un texto (su *memoria*) reside en el *contexto* de lo que hacen los hablantes con esos textos en cada momento de su enunciación. De esta manera, para encontrarle el sentido a los textos, el concepto de juego de lenguaje wittgensteiniano ayuda a trascender el análisis formal de un texto, pues lo conecta con una “apertura” a su mundo inmanente. Esto es, exterioriza su función pragmática dentro de un contexto de uso específico. Basta aquí recordar el clásico ejemplo de Wittgenstein, en que una palabra emitida por uno de los interlocutores es seguida por una acción no verbal del otro interlocutor<sup>30</sup>.

Para Wittgenstein, saber cómo se usa una palabra, una expresión o un discurso complejo en su respectivo espacio interactivo involucra determinar tanto sus diversos usos, como las formas de vida particulares de quienes los usan. Así pues, desde este enfoque, todo acto re-creativo de enunciación sucede en el tiempo en el que el enunciador usa la enunciación y la materializa en el acto de habla contextualizado. De esta manera, un posible modo de generar una memoria (un estudio sistemático) sobre la memoria contenida en la obra inicial de Gabriel García Márquez se logra a través de las *acciones simbólicas* que *presentan* ciertas realidades en ciertos marcos cronotópicos y actanciales

---

30 Según dice Wittgenstein (1988):

Imaginemos un lenguaje para el cual es correcta la descripción que dio San Agustín: el lenguaje debe servir a la comprensión entre un constructor ‘A’ y su ayudante ‘B’. ‘A’, a partir de las piedras de construcción, edifica una arquitectura; hay cubos, columnas, losas y vigas. ‘B’ le tiene que alargar las piedras de construcción y esto según el orden en que ‘A’ las necesita. Con este fin, se sirven de un lenguaje consistente en las palabras ‘cubo’, ‘columna’, ‘losa’, ‘viga’. ‘A’ las pronuncia; ‘B’ le lleva la piedra que ha aprendido a llevar en este caso. Concibe esto como el lenguaje primitivo completo. (§ 2, p. 87)

de interacción. Es loable sostener así que si la memoria no es del pasado, a la sazón, es un acto presente de significación interactiva e histórica.

Entonces, lo de ese “allá” intrincado, antes de la intervención analítica, queda en un “acá”, gracias al dinamismo de los *juegos lingüísticos*. En adelante, el “acá” actualiza la tarea de arreglo y significación contextual de ese conjunto de registros simbólicos, pues es posible sostener en esa fase que se puede hablar, no solo de esas otras formas de vida y sus singularidades, sino también de aquello de lo que se habla de y dentro de esas formas de vida. Como dice Geertz (1989), es la labor de un “decente intermediario que transmite la sustancia de las cosas con el más ínfimo costo de transacción” (p. 63). De esta suerte, si la memoria es una presentación de un trozo de realidad temporal extendido que se transmite en un registro simbólico (= texto literario concreto), nuestra labor es la de hacer una representación de esa memoria con el fin de que tal procesamiento se haga herramienta de reconocimiento y agenciamiento de una identidad social entre los propios gestores de esa comunidad, pues “la memoria cumple una función para la identidad de un grupo social, tanto en el sentido que favorece su integración, como en que representa la proyección en el pasado de los intereses vinculados a esta identidad”. (Jedlowski, 2000, p. 123)

Hacer el tránsito de esta postura metódica a propósito de los textos estéticos estudiados se hace viable si se propone que todo autor de un texto transpone y translitera la realidad social en la que subsiste. Para ello, he recurrido a una caja de herramientas o modelo basado en premisas de las reflexiones indiciarias y semióticas de la productividad cultural, las cuales abrevio en siete pasos.

La abreviación esquemática del modelo es Modelo estandarizado de análisis narrativo (MEAN), el cual orienta un mejor desempeño en los momentos de análisis e interpretación de textos narrativos culturales, cuyos más importantes se resaltan a continuación:

1. La premisa indispensable para la formación de lectores está centrada en el fortalecimiento de habilidades metalingüísticas, puesto que el desarrollo de competencias influye en los procesos de lecto-escritura, especialmente en la decodificación textual<sup>31</sup>. Esta labor involucra actualización de dos principios:

---

31 En efecto, leer o escribir exitosamente requiere de la capacidad de describir y analizar el sistema lingüístico en su forma y su contenido, esto es, en el uso de la lengua en contextos comunicativos diversos.

- 1.1. La lengua es *arbitraria, ambigua y figurativa*. Esto se puede decir desde varios puntos filosóficos. Por ejemplo, como lo afirma Patrick Charaudeau (1986): “En asuntos de lenguaje, un gato nunca es un gato” (p. 7). Mientras que Antonio Porchia (1989) lo dijo así: “Lo que dicen las palabras no dura. Duran las palabras, porque son siempre las mismas; pero lo que dicen no es nunca lo mismo” (p. 111).
- 1.2. La lengua es un sistema *complejo, dinámico y abierto*, esto es, condicionado contextualmente.
2. Mientras se lee para comprender, hay una actualización de cuatro principios de acción:
  - 2.1. Todo texto, con lo que dice, quiere decir algo más (el discurso se presenta como un iceberg; así, todo producto cultural se concibe en su doble naturaleza funcional).
  - 2.2. Nadie enuncia nada desde la nada (el texto deviene discurso: está inscrito en coordenadas físicas, sociohistóricas, sociopolíticas, culturales y cognitivas).
  - 2.3. Pese al principio anterior, el discurso no se limita a las determinaciones contextuales (todo discurso es una obra abierta y atemporal, que captura, incluso, al propio lector, quien nunca es el mismo en ninguna época).
  - 2.4. El lector es coautor del discurso (el lector llena vacíos, con-forma, re-configura, completa y actualiza los contenidos de la forma textural con sus propios “horizontes de sentido”).
3. Los procesos cognitivos y las estrategias llevadas a cabo mientras se lee se pueden resumir en dos grandes etapas (en ellos, el lector activa siempre unos conocimientos o saberes previos):
  - 3.1. Una etapa de análisis o tensión que forja una labor intratextual en la que se separan los diferentes componentes del texto y se examinan las propiedades y funciones en algunos niveles lingüísticos (por ejemplo, el léxico-semántico, el pragmático, etc.) buscando material indexical.
  - 3.2. Una etapa de interpretación, hermenéutica o de distensión que genera un trabajo extra e intertextual en el que se manipula la arquitectura indicial y se crean relaciones hasta lograr hipótesis de sentido sobre el querer decir del texto.

4. Sin análisis no hay interpretación y, en ese orden, sin interpretación no hay comprensión: [análisis + interpretación = comprensión].
5. El análisis es una operación que separa cuatro componentes presentes en todo texto, a saber:
  - 5.1. La referencialidad o narratividad (¿qué dice?, ¿cómo lo dice?);
  - 5.2. La actancialidad o estudio de los roles (perfiles psicológicos, acciones y posiciones dentro del relato);
  - 5.3. La cronotopía (¿dónde?, ¿cuándo?);
  - 5.4. La indexicalidad (¿qué elementos o huellas textuales permiten asociar implicaciones socioculturales: sobreentendidos, presupuestos, informaciones históricamente determinadas, etc.?).

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


6. La interpretación es una operación que reduce el acto lector a un *arte de la investigación* y permite avanzar una *traducción*. La formación lectora asumida como *experiencia vital* implica transformaciones. Según Larrosa (2007), leer se puede definir como un acto de traducción que genera re-significación de significantes en la lógica metafórica del lector como traductor. En esto, debe tenerse en cuenta que la mejor actitud del lector es la del sujeto resignado; lo cual implica ponerse, voluntariamente, en las manos de los indicios. Asimismo, podría decirse que leer es igual que rezar: solo sirve al que cree..., en su olfato y su ojo clínico.
7. La comprensión se manifiesta, mínimamente, en la presentación de una hipótesis de sentido. Ahora, quien comprende se ve abocado a las siguientes advertencias:
  - 7.1. La actitud del lector radica en que no se asusta frente a los baches culturales y la falta de conocimiento, pues su acto se reduce a buscar pacientemente (“rumiar”, diría Nietzsche).

- 7.2. Cobra sentido la idea de que comprender es la eficiencia de una traducción de la lengua pública y visible a la lengua privada o disfrazada:  $X = Y$ . No se olvide que Octavio Paz (1971), George Steiner (1977) y Hans Gadamer (1998) coinciden en afirmar que leer comprensivamente es traducir justo aquello que los aparatos educativos privilegian.
- 7.3. Traducir implica aducir, esto es, generar conjeturas o hipótesis a partir del saber del otro o de lo otro. La abducción es, en suma, un proceso simultáneo de *preducción-retroducción*, en el que quien interpreta lo hace a partir de preguntas sin respuestas fijas, solo con hipótesis. Por eso se parece a los procesos de adivinación o de predicción o de razonamientos retrospectivos, en los que están los indicios necesarios para poder conjeturar. Otros autores la han definido como un instinto humano que permite hacer conexiones subliminales, apoyado en la percepción.
8. El mismo Eco (1992) lo resume como un proceso inferencial, basado en la formulación de hipótesis, que se adelanta para explicar o desambiguar un suceso comunicativo concreto. En suma, es un proceso por medio del cual, en la semiosis, un sujeto toma una decisión en un contexto de ambigüedad comunicativa. Por ejemplo, Jimena me dice *rosa* (hecho) y yo no sé si se refiere a una *flor roja* o a un *color* (regla aplicada desde mis saberes previos); entonces, formulo una hipótesis: “Como Jimena es floricultora, me habla de flores rojas”.
- 8.1. La traducción oscila entre lo exacto y lo inexacto, pues es claro que nunca habrá una traducción exacta; por lo tanto, lo mejor es defender la idea de que toda traducción es *inexacta* y negociable. Nunca podremos saber lo que se pierde mientras traducimos, ya que no hay grupos culturales homogéneos ni culturas estáticas.
- 8.2. El lector es un traductor minucioso, malicioso, obsesivo y preciso. Es el que presta a un texto una atención que a veces ni siquiera el autor le ha dedicado. Por lo tanto, siempre está en riesgo de llevar al texto hacia lo que ya sabe y piensa o hacia lo que quiere saber. Desde ese punto de vista, la traducción (la lectura) es reapropiación de sí mismo.

En la tabla 1, se muestra el modelo de análisis narrativo, abreviado en cuatro grandes fases.



**Tabla 1.** Modelo estandarizado de análisis narrativo

1	Activación de los cuatro principios o máximas del análisis discursivo		
2	Diagnóstico de la secuencia por analizar: revisión formal, funcional e intencional		
3	Lectura paciente, basada en la ecuación del A. D.		
	Análisis	➔ Interpretación	➔ Comprensión
	Intra-textual (oracional)	Extra-textual (proposicional)	Re-estructuración del producto a través de, al menos, una hipótesis de sentido
	Lector como leedor: investigador forense/indicios		
	Acto lector como labor interrogativa y predictiva		
4	Auto-regulación del proceso exploratorio del material indexical		
5		<ul style="list-style-type: none"><li>- Todo discurso es una puesta en escena de lo simbólico, no del contenido, sino de su materia implícita o escondida.</li><li>- Los discursos son sistemas abiertos, por lo que deben ser analizados a la luz de una manera tal, que se liberen sus signos indiciales del empacho en el que están.</li></ul> <p>Leer un discurso implica aproximarse a él por la hipótesis, lo cual obliga a que el lector aporte sus dispositivos conceptuales para la construcción de un metatexto que dé cuenta del paso del texto al discurso. Esto permite que el encuentro con el discurso se convierta en un “acontecimiento” que afecta la subjetividad y permite la lectura intertextual.</p>	

**Fuente:** elaboración propia.

Finalmente, el desarrollo de los objetivos específicos que ayudará a satisfacer lo planteado en el objetivo general está pensado para resolver de forma progresiva según el modelo de intervención analítica sobre el siguiente *corpus*:

- a) Ojos de perro azul:** contiene “La tercera resignación” (1947), “Eva está dentro de su gato” (1947), “Tubal-Caín forja una estrella” (1948), “La otra costilla de la muerte” (1948), “Diálogo del espejo” (1949), “Amargura para tres sonámbulos” (1949), “De cómo Natanael hace una visita” (1950), “Ojos de perro azul” (1950), “La mujer que llegaba a las seis” (1950), “La noche de los alcaravanes” (1950), “Alguien desordena estas rosas” (1950), “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” (1951), “Un hombre viene bajo la lluvia” (1954) y “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955).

**b) *Los funerales de la Mama Grande*:** contiene “La siesta del martes” (1962), “Un día de estos” (1962), “En este pueblo no hay ladrones” (1962), “La prodigiosa tarde de Baltazar” (1962), “La viuda de Montiel” (1962), “Un día después del sábado” (1962), “Rosas artificiales” (1962) y “Los funerales de la Mama Grande” (1962).

## 5. Ojos de perro azul

Escritos y publicados originalmente en revistas y periódicos de la época, los catorce cuentos garciamarquianos que hacen parte de este libro fueron escritos entre 1947 y 1955. Posteriormente, fueron editados como libro en 1974 por la Editorial Plaza & Janés, en Barcelona, cuando su autor ya había publicado dos libros más de cuentos y cuatro novelas.

El primer relato, “La tercera resignación” (1947), narra las transformaciones físicas de un joven que ha muerto y que, desde su ataúd, crece, piensa y siente aún la vida exterior, en otras palabras, de un muerto que sigue vivo. Este personaje masculino que yace “inerte” ha muerto dos veces: la primera vez a los siete años y la segunda a los dieciocho. Este cuento expone las divagaciones del protagonista a sus veinticinco años y narra que la única manera de morir definitivamente es entregarse a la resignación. El otro personaje es la madre del joven. Ambos ejecutan la trama en un espacio dividido entre el cuerpo del muerto (escenario privado) y el ataúd, lugar de conexión con la madre. Ahora, para desglosar la trama, propongo plantear tres núcleos:

- i) Elementos externos que entran en relación con el protagonista.
- ii) La temporalidad.
- iii) La reciprocidad del personaje central con su propio cuerpo.

En relación con el primer núcleo, el ruido y el olor actúan como agentes del relato, quizá tan importantes como el protagonista resignado. Este ruido persigue y penetra el cuerpo muerto, al conducirlo por recuerdos sensitivos de otras existencias, pues se ha presentado cada vez que muere. Hay un interés narrativo por humanizar al ruido, por personificarlo a través de la adjetivación y la caracterización: “El ruido tenía la piel resbaladiza, intangible casi” (García Márquez, 2012, p. 11).

También se puede incluir en este grupo de estímulos externos a los ratones que roen su féretro. Si el ruido anuncia la fiebre, el olor anuncia la descomposición y la

amenaza de una muerte definitiva. Incluso, hay una disputa entre la idea del joven que solo fue enterrado vivo y la prueba que está muerto por su olor a cadaverina. Aquí cabe indicar que el ruido, el olor y los ratones se manifiestan con intensidad en la última muerte, es decir, indican con certeza que es la hora de morir, una vez más, pero para siempre.

El segundo factor que se marca desde el inicio es el tiempo, un ruido “frío, cortante, vertical, que ya tanto conocía, pero que ahora se le presentaba agudo y doloroso” (García Márquez, 2012, p. 11). Estos marcadores de anterioridad refuerzan la sensación de una lucha entre el deseo de vivir y morir; esto deja claro el número de veces que el deceso ha ocurrido. Pero, también, permite evidenciar la transición en las reflexiones: si a los dieciocho años el personaje se sentía vital y confiado; a los veinticinco, con la presencia de los elementos exteriores del primer núcleo, el personaje teme y duda, por primera vez, de su posibilidad de volver a “vivir” una nueva vida de muerto y así coexistir en su muerte.

El tercer aspecto clave del cuento es el cuerpo del protagonista. El narrador presenta un sujeto muerto como personaje principal, en plena tensión con la vida y con la muerte por tercera vez. Este personaje mantiene la conciencia de que no está muerto, “al menos espiritualmente” (García Márquez, 2012, p. 13), hasta el final, cuando se resigna a que sí lo está. Esta relación compleja entre el sujeto y su cuerpo también ratifica la tensión entre vida y muerte que él enfrenta: la existencia de su cuerpo y su conciencia burlan los límites de la vida y la muerte, es decir, se aseguran una “real y verdadera muerte” (p. 13), como cuando alguien afirma, tras la valoración de un evento complejo: “Estoy muerto en vida”. Esta relación se ha eternizado en canciones populares de vallenato y en la misma obra garciamarquiana; basta recordar a Amaranta Úrsula y Aureliano jugando a enterrar viva a Úrsula; mientras el mismo Aureliano, como muchos de sus antepasados, permanecía muerto en vida, encerrado en el cuarto de Melquiades, el Nostradamus macondiano. O el fundador de la familia Buendía, José Arcadio, amarrado a un árbol y jugando cartas con el espectro de quien asesinó: Prudencio Aguilar. Ni hablar de cómo se encierra a dejarse morir la atribulada Remedios en un episodio que recuerda el texto de Faulkner *Una rosa para Emily* o la decisión de Amaranta por vestirse de negro y renunciar al amor y a la vida. De esta forma, como en Hamlet, los muertos entierran a los muertos:

La pasión claustral de Fernanda puso un dique infranqueable a los cien años torrenciales de Úrsula. No sólo se negó a abrir las puertas cuando pasó el viento árido, sino

que hizo clausurar las ventanas con crucetas de madera, obedeciendo a la consigna paterna de enterrarse en vida. (García Márquez, 2012a, p. 319)

En relación con el cuerpo también es importante la fiebre tifoidea que sufre el personaje y que es, quizás, la causa de su muerte, pues justifica la alucinación como contenido y como otro elemento-umbral entre lo real y lo ficcional, de la misma manera que su cuerpo consciente es un elemento-umbral entre la vida y la muerte. Al final del relato, vemos cómo este umbral se resuelve: el sujeto que ha experimentado la infancia y la juventud desde la muerte, en el tiempo de la narración, con veinticinco años, va sintiendo progresivamente la separación entre su cuerpo (renuncia, cansancio, dejo, calma, dicha, quietud, putrefacción) y su mente.

En el siguiente cuento, “La otra costilla de la muerte” (1948), se presenta a un hombre que oscila entre el sueño y la vigilia —pero también entre la vida y la muerte—, en un momento coyuntural: su hermano gemelo ha muerto de una dolorosa enfermedad. Es la primera noche que pasa en su casa desde que su familia, una tarde, ha enterrado a su hermano; entonces, él experimenta una serie de temores sobre su propia existencia. El relato comienza cuando el protagonista despierta y finaliza cuando, convencido de que, al tener un gemelo que está muerto, sufre los efectos de la descomposición de su hermano, pues siente la muerte en el cuerpo y comienza de nuevo a dormirse.

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

- i) El conjunto sógnico de lo onírico.
- ii) Las deliberaciones sobre lo que el mismo narrador llama “la gemelidad”.
- iii) La polifonía en la narración.

Aquí el sueño es importante porque, desde el inicio, comunica sucesos que la vigilia no consiente y también porque funciona como una manera distinta de morir. El inicio del relato nos presenta un sueño que figura como recurrente: el protagonista viaja en un tren, en medio de un paisaje de “instrumentos de barbería” (García Márquez, 2012b, p. 49), mientras su hermano gemelo está afuera, al otro lado del vagón, tratando de detenerlo. El sueño se interrumpe cuando su hermano cae al suelo, con la boca llena de espuma, clara mención simbólica a su muerte representada en la caída. Una vez el protagonista intenta recuperar su sueño, siente dolor en su pierna izquierda, entonces extrae de su dedo corazón una cinta amarilla que brota de su tumor, mientras en otro vagón, su hermano, con traje de mujer, se intenta quitar el ojo izquierdo con unas tijeras. El personaje despierta aterrado al experimentar la pesadilla, pero intenta dormir de nuevo. Su segundo sueño, ya no tan cifrado, presenta como centro el tren, metáfora del devenir de la vida misma, entonces, vuelca sus sentidos hacia el interior. Esta experiencia onírica es denominada en algún momento como la liviandad de su muerte artificial y habitual, estableciéndose que dormir es igual a estar muerto de otra forma.

En cuanto al segundo elemento, “la gemelidad”, permite que el protagonista enfrente un dilema vital por ser igual a alguien. En otro momento, el narrador se referirá a esta preocupación como ese pensamiento del cadáver de su hermano en relación con él mismo. Importante resulta subrayar que el hermano muerto tenía un doloroso tumor en la espalda y que, en el momento de su muerte, tenía espuma en la boca y había agonizado por muchas horas. El protagonista imagina esta enfermedad como un “insecto amarillo que alargaba sus filamentos viscosos hacia el fondo de los intestinos” (García Márquez, 2012b, p. 45) y ese pensamiento, entonces, tiene que ver con la forma como la muerte y el dolor de su gemelo están articulados con las de él. De ahí que experimentara el deceso de su hermano como si, en su corporalidad lateral, se hubiera abierto un abismo.

Continuando con los símbolos en relación con los gemelos, resulta oportuno explicar el intertexto bíblico que se presenta. El narrador muestra las reflexiones del protagonista sobre la relación casi mítica entre los dos cuerpos idénticos: “Podía ser que él estuviera con la sangre de Isaac y Rebeca, que fuera su otro hermano el que nació trabado en su calcañal y que vino dando tumbos de generación en generación”. Esta mención apunta a Isaac y Rebeca, padres de los gemelos Esaú y Jacob. Según el Antiguo Testamento (Gén. 25:22, *Biblia Reina Valera*), Rebeca era estéril pero deseaba tener descendencia; así que Jehová le concede la posibilidad de ser madre después de 20 años. Sin

embargo, una vez pudo concebirlos, “los hijos luchaban dentro de ella” (Gén. 25:22, *Biblia Reina Valera*), y cuando extendió su pregunta sobre esta lucha a Dios, él respondió: “Dos naciones hay en tu seno, / Y dos pueblos serán divididos desde tus entrañas; / Un pueblo será más fuerte que el otro pueblo, / Y el mayor servirá al menor” (Gén. 25:23, *Biblia Reina Valera*). En el parto, nace primero Esaú y luego Jacob, tomado del calcañal de su hermano. De acuerdo también con el texto bíblico, el padre prefiere al primogénito por ser un hombre de caza, mientras la madre prefiere a Jacob. El relato termina cuando Esaú vende a Jacob su primogenitura por un plato de lentejas.

Ahora, en el marco del relato de Gabriel García Márquez, se sugiere que el protagonista podría provenir de la estirpe de Isaac y Rebeca, mientras su hermano —que se iguala a Jacob, por oposición— tendría que haber hecho un “itinerario ancestral” para llegar al vientre de su madre. Esta mención finaliza con la expresión: “¡Jacob se había libertado irremediamente de sus tobillos!” (García Márquez, 2012b, p. 49). Parece, pues, que se marca una rivalidad entre hermanos, pero la contingencia de la muerte se ubica como la excusa para prolongar la insalvable dependencia: como el protagonista es su propio gemelo, él debe sumarse a la muerte de su hermano y así continuar con el equilibrio.

Para terminar la descripción de este elemento de igualdad que es el central del relato (dormir = otra forma de estar muerto), hechos como que el protagonista debe arreglarse el cabello, así como su hermano debe arreglarse la barba para su propio entierro, apoyan la idea de una dependencia que equilibra la relación entre los hermanos. Esto se pone en evidencia cuando el protagonista asegura que su hermano “era su propia repetición” o que “su doble era un cadáver” (García Márquez, 2012b, p. 50).

El último elemento del cuento es mucho más estructural y tiene que ver con la narración como un ejercicio de glosa: desde el inicio, se presenta el juego polifónico de dos voces distinguibles, la del narrador y la del personaje: “Iba en un tren (ahora puedo recordarlo) a través de un paisaje (este sueño lo he tenido frecuentemente) de naturalezas muertas” (García Márquez, 2012b, p. 43), relación que tendrá un orden inverso después: “Fue entonces cuando pensé en el tumor que había dejado de dolerle en el vientre. Lo imaginé redondo —ahora sintió él la misma sensación—, hinchado como un sol interior”. La voz que comenta está relacionándose constantemente con el recuerdo, parece una conciencia de la vida presente que se encarga de lo privado y urgente (el cabello, el dolor de la pierna, una evocación...), mientras el narrador presenta las reflexiones sobre la muerte, la vida y los eventos físicos que experimenta el cuerpo.

Este relato acaba así: “Resignado, oyó la gota, gruesa, pesada, exacta, que golpeaba en el otro mundo, en el mundo equivocado y absurdo de los animales racionales”, retomando una mención previa de lo racional: el cuerpo, como sistema, nos eleva a “la arbitraria jerarquía de los animales racionales” (García Márquez, 2012b, p. 51). Hay, pues, dos ideas importantes en este final; por un lado, el protagonista ve el mundo como un “otro mundo” porque está ahora en la muerte y, por otro, considera como errado y sin sentido todo lo que sucede en dicho escenario. En todo caso, el desdoblamiento del protagonista en un hermano gemelo, remite, en realidad, a él mismo.

El siguiente relato del libro, “Diálogo del espejo” (1949), revela a un narrador que, desde afuera, va presentando una serie de reflexiones que hace el personaje desde que se niega a levantarse de su cama, hasta que termina de rasurarse. En este último estadio, descubre poco a poco que su reflejo en el espejo no es solo una réplica de sí, sino que tiene vida propia. El relato termina con la partida del hombre de su baño, mientras su imagen desdoblada (su otro yo) se desangra en su hábitat: el espejo.

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

El primero está en la introducción del escrito: nos presenta al gemelo como “el hombre de la estancia anterior” (García Márquez, 2012b, p. 53), conectando los sucesos ya presentados; el segundo esfuerzo aparece cuando el personaje descubre que hay una posible disociación entre él y su reflejo en el espejo: “Y en su interior volvió a ser verdad el fastidio de que se repitieran las inquietudes de la noche anterior. De que ahora, frente al espejo, fuera a tener otra vez la sensación, la conciencia del desdoblamiento” (p. 58). Esta es una primera característica del relato: su esencia cíclica, de repetición, de eco, de historia ya contada; por eso, tal vez, el agua que corre en el baño sea igual de importante que el espejo, pues ambos dan la impresión de aquello que vuelve.

Sin embargo, esta no es la única significación frente a la repetición pues, por un lado, está el juego visual de un hombre y su reflejo en el espejo; por otro, el sujeto alega tener dentro de él un esteta y un matemático que se disputan, desde el interior, las percepciones de la realidad exterior y, finalmente, está el narrador que “materializa” su



lenguaje cuando el personaje se encuentra frente al espejo, y lo hace a partir, ya no del guion, sino del paréntesis: “Se alisó el cabello (se alisó el cabello) con la mano derecha (izquierda), para, inmediatamente, volver la mirada avergonzado (y desaparecer)” (García Márquez, 2012b, p. 56). Así, todo el cuento explora las distintas formas del eco, de la redundancia, de la iteración e, incluso, de una “gemelidad” que, a fuerza de costumbre o de alienación, duele cada vez menos.

Una segunda característica es, precisamente, esta obsesiva búsqueda de la cotidianidad como tópico que aliena y se vincula con el deseo del personaje de preferir una vida más habitual, así haya que sacrificar su existencia interior, aunque esta existencia exterior y superficial sea “menos verdadera”, pues está presa de los sentidos que merecen desconfianza. Entonces, se desgasta en su mismidad intentando evadirse, pues su deseo de dormir como un burgués y su reflexión sobre la imposibilidad de hacerlo, sus cálculos sobre el trabajo financiero en la agencia, sus pensamientos sobre tejidos y compuestos, el hecho de que en el sueño haga las acciones que debía ejecutar despierto, la pregunta por el tráfico que le esperaría afuera, el olor de un plato de riñones en salsa, su persuasiva búsqueda de la palabra “Pandora” para describir la tienda de Mabel, el cálculo de la velocidad de la luz que chocaba con el espejo que tiene al frente —reflexión del matemático— o la revisión del movimiento de la navaja de afeitar sobre su piel —reflexión del esteta— ocupan gran parte del relato (y del tiempo que tiene el sujeto para salir de casa e ir a trabajar). Todos estos actos reflexivos le evitan afrontar seriamente la herida que su reflejo ha causado y, con esto, al parecer, evadir “el mundo cretino” (García Márquez, 2012b, p. 56).

Aunque el relato está lleno de reiteraciones, también lo está de oposiciones. La más importante de ellas es la relación *vida-muerte*. El narrador afirma que “no había heridas en su piel, pero allá, en el espejo, el otro estaba sangrando ligeramente” (García Márquez, 2012b, p. 58) y mientras uno sonríe incólume, el otro tiene una expresión apesadada, en medio de su desangramiento. La segunda oposición es *sueño-vigilia*, la oscilación entre despertar y habitar el luto, entre dormir y evitar el desgaste del cuerpo activo. La tercera oposición es lo *externo-interno*, en la que convergen los dos hombres que lo habitaban: el esteta y el matemático. Ambos entrañan formas distintas de percibir la realidad, pues mientras el primero aboga por las imágenes, el segundo lo hace por los cálculos y las medidas.

Ahora bien, siguiendo con la secuencia, nos encontramos con el relato “Eva está dentro de su gato” (1947), que desarrolla la historia del reconocimiento de la muerte propia de Eva. Con un juego de superposición de tiempos, lo primero que presenta el

narrador es una mujer que no puede dormir, a causa de unos insectos que le provocan fiebre; además, este personaje sufre un “derrumbe” de su propia belleza, que “llegó a dolerle físicamente como un tumor o como un cáncer” (García Márquez, 2012b, p. 21). Sin embargo, esta ansiedad es un recuerdo, al lado de otros, ya que, en el presente de la narración, Eva está totalmente consciente de su muerte y de su actual existencia como “un ser abstracto, imaginario”, como parte de los “espíritus puros” (p. 27); existencia ahora en un “mundo más fácil, descomplicado, en el que habían sido eliminadas todas las dimensiones” (p. 29). Lo que vemos, entonces, es la rememoración del tránsito de una vida física a una etérea, en una casona añeja y en la soledad que experimenta el personaje.

En el momento de la vida física, hay varias ideas: Eva sufre por su belleza hereditaria. También experimenta temor, que se nos vincula inmediatamente con la muerte del “niño” (García Márquez, 2012b, p. 24), un personaje infantil enterrado, desde hace cinco años, bajo un naranjo cercano a la casa y en quien Eva piensa continuamente. La siguiente cita presenta muy bien estas preocupaciones: “Por un momento se olvidó de su belleza, de su insomnio y de su miedo irracional” (p. 26). Estos asuntos, “enemigos incommovibles” que el narrador ha enlistado, serán centrales para comprender el estado terrenal de Eva. El primer enemigo era la belleza anatómica, inservible calificativo (y virtud) de su ser, y que no hacía más que tenerla cansada por el asedio de los hombres. El segundo, el miedo, era ante todo un “terror por lo desconocido”, agarrado en su garganta. Finalmente, el insomnio, un desvelo que traía recuerdos del niño enterrado bajo el naranjo.

Aún más, según el narrador, Eva opone su belleza al deseo de haber sido una mujer poco seductora, ella hubiera preferido ser “una mujer vulgar, o ser hombre” (García Márquez, 2012b, p. 23). Sin embargo, esta aparente negación de su abolengo y de su característica principal, la hermosura, parece un poco burlada al final del relato. Uno de los descubrimientos que logra Eva de sí misma se da cuando, como espíritu, reflexiona sobre las posibles consecuencias de reencarnar en un gato. Una de ellas sería que, por instinto, habría de comer ratones, lo cual la espanta y la lleva a la siguiente revelación: “Fue entonces, por primera vez, cuando comprendió que por sobre todas sus virtudes estaba imperando su vanidad de mujer metafísica” (p. 31). De ahí que esa belleza, que parece un problema, es connatural al personaje, continúa su existencia a pesar del tránsito, en forma de vanidad.

En este mismo sentido, es interesante que haya un rechazo del pasado hereditario, de la historia de familia a causa de esta belleza que se convierte en pesadilla y que se

manifiesta en la existencia de los insectos, asociados con la tristeza que siente Eva al pensar que el niño estaría, a su vez, sonámbulo bajo tierra, compartiendo espacio con “otros insectos” que la habitan. En ambos escenarios, insectos en la cabeza de los herejeros de una tradición de belleza e insectos devorando lo vivo que hay en la tierra, su presencia está relacionada con la muerte y la degradación física y mental.

Narrativamente, el cuento fragmenta esto que hemos llamado *vida física* y que el narrador nombra “primera vida” (García Márquez, 2012b, p. 29), con la rememoración de la “noche del tránsito” o de la transformación, asunto definitorio para entender al personaje como un ánima. En una de sus noches de insomnio, Eva deja de repente de sentir dolor y experimenta, en cambio, una sed nunca antes vivida: deseaba una naranja, aun sabiendo que debajo del árbol había un niño enterrado que atemperaba las frutas. De suerte que pareciera como si la única forma de su salvación estuviera envuelta en una naranja, la cual le recordaba la muerte del niño.

El siguiente cuento “Tubal-Caín forja una estrella” (1948) presenta una narración extradiegética, arrebatada y confusa, como los pensamientos del personaje central, cuyo nombre intuimos está directamente relacionado con Tubal-Caín, el fundidor o forjador de hierro que aparece en la Biblia como descendiente de la genealogía de Caín, primogénito de Adán y Eva. En todo caso, en este relato, aparece de nuevo el tema del doble, como en “La otra costilla de la muerte” o “Diálogo en el espejo”: un hombre es perseguido y acosado por otro idéntico a él. Este otro que aparece le impide ganar paz y lo devuelve a su complejo e indeseable pasado, hasta su muerte.

Como los elementos de estas evocaciones son importantes, a continuación, se hará una reconstrucción de características de los personajes, así como algunos otros aspectos intrigantes del relato:

- a) Él es un personaje vigoroso y rebelde que lucha para vencer el miedo a través de los recuerdos, pero no lo logra. Su pasado y su presente están divididos por una “regeneración”, sin embargo, no puede escapar de la llamada hacia lo ya vivido. Sufre de sed perpetua y decide quedarse inmóvil, incluso “por siete siglos” (García Márquez, 2012b, p. 34). No sabe si girar para encontrar con su mirada la de “el Otro”. Después de un escalofrío, siente su cuerpo como de cemento, para luego caer indefinidamente en un fondo situado en otro tiempo, un abismo de cuatrocientos años. Tuvo un intento de suicidio, pero fue salvado por sus vecinos. A partir de esto, empieza a sentir la presencia del otro. Teme esa presencia y piensa en poner campanas que le alarmen cuando su perseguidor esté cerca. Sin embargo,

lo hará después, cuando tenga certeza física de él. Al final, “el Otro” lo llama y él se deja vencer a través de la muerte.

- b) “El Otro”, quien regresó a Él después de haberlo acompañado tres años seguidos y quien, con su “mirada de piedra dura” (p. 34), está dispuesto a perseguirlo, respira en su nuca con tufo de alcohol y droguería.
- c) Los padres son descritos como: ella, cualificada por no ofrecer “tibia humedad” en su leche materna; él, un “viejo largo y flaco, transparente y con un tic en la mejilla izquierda” (p. 36). Ya muerto, a veces, sale del marco del retrato y va creciendo progresivamente, estirándose y, con su reciente fuerza, va acabando con iglesias y ciudades. Luego, se minimiza y se multiplica en miles de figuras idénticas que Él destruirá en sus manos con fruición.
- d) La descripción de una mujer. Esta mención onírica es repetida junto con otra en varios momentos. Según ella, la mujer de la escalera también ha estado en otro espacio, pero él no lo recuerda. Igualmente, trata el vértigo como un sujeto, afirma que tiene ojos azules y que duerme.

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

La primera característica es la *persecución* que sufre el personaje por el otro y se convierte en el centro de las preocupaciones del protagonista. Con el arribo de su pasado como una verdad ineludible, vuelve también la presencia de su perseguidor. El personaje sintió “la terrible verdad que acababa de detenerse a sus espaldas. Era doloroso saber que tenía que quebrar él mismo, con sus propios brazos, la cintura de su rebeldía”, pues sus esfuerzos lúcidos por librarse del pasado, de su fuerza, fueron en vano, ahora debía enfrentar su terror. Quien lo persigue parece tener agencia propia y, sin embargo, según el protagonista mismo, “solamente mi propia sombra viva puede traer ese olor” (García Márquez, 2012b, pp. 34-35).

El sexto cuento del libro *Ojos de perro azul* se titula “Amargura para tres sonámbulos” (1949) y presenta un narrador que participa de las acciones y reflexiones ocurridas junto con otros dos hombres. El lector se encuentra frente a un flujo de ideas y eventos que ocurren alrededor de una mujer que aparentemente habita una esquina de la casa donde viven y que parece ser su hermana. En el inicio del cuento, hay una expresión catafórica: “Ahora la teníamos allí”, que ubica una oposición entre *ellos* (los

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

Al revisar el esquema textual del relato, se ve en el inicio cómo *ella*, la mayor de la casa, y con una trenza siempre a medio hacer, aparece primero boca abajo en un patio sin tener claridad sobre las razones de tal acto, culpando a alguien que, “cogiéndola por los hombros, la puso a ella de cara al sol” (García Márquez, 2012b, p. 63). Luego, sentada en el rincón, decide no volver a recorrer la casa, como solía hacerlo antes. Al otro día, afirma que se quedará sentada en el suelo. Una tarde empieza a gritar y a nombrar a los tres sujetos. Después que ellos se acercan, ella se levanta y afirma que no volverá a sonreír. Hacia el final de las acciones, *ella* está sentada en una esquina de la casa, con los ojos asombrados y un dedo puesto sobre los labios. Parece haber perdido la capacidad de habitar el espacio. Entre tanto, al inicio del relato, *ellos* llegan cuando ya ha caído *ella* al patio y la voltean hacia el sol. No creen en la decisión de *ella* de no moverse más por la casa, así como tampoco entienden sus ideas. Ellos acaban con todos los objetos que la preocupaban, haciendo limpieza de las paredes y cortando la vegetación. Hacia el nudo del relato, *ellos* quedan asombrados por la decisión que *ella* ha tomado de estar estática en un rincón, pues todo “había empezado a parecerse a algo que era ya casi completamente como la muerte” (p. 64). No obstante, aunque la perciben “fea y glacial, como una mezquina contribución a nuestros ocultos defectos” (p. 64), la quieren y no pueden desearle la muerte. Pero sospechan que si ella lo quisiera, podría acabarse.

Nótese que sobre la mujer hay muchos elementos que son inquietantes. El primero es su caracterización: usa delantal, es fea, llora, grita, vive en la oscuridad y en la soledad, está “incapacitada”, va muriendo poco a poco, tiene más edad que todos, es soltera, teme al vacío, su sonrisa es fría y su memoria falla, tanto para los hechos como para las oraciones. Otro aspecto conectado al anterior es el descubrimiento de la infancia de esa mujer, que también es otro peso en su presente: su *infantilización* cuando intentan acercarse, así como una idea de no completitud como ser (*ella es una línea recta, una única dimensión*), con su trenza a medio hacer y con la imposibilidad que tienen de entendimiento y comunicación. Ahora, acerca de los tres sonámbulos (¿hombres?), es posible reconocer varios factores. Por ejemplo, tienen locomoción, puesto que pueden estar dentro y fuera de la casa, y también comunicación, ya que pueden hablar con algunas personas que opinan sobre la mujer, incluso, piensan en coro o creen llevar pensamientos comunes. Por otra parte, aunque afirman no desear la muerte de *ella*, la encuentran en todas partes: su soledad de cal y canto, el posible sabor de la tierra, sedimentación sepulcral, la comparación de su cuerpo caído con

la de un “muerto tibio” o el “submundo tremendo” que parecía tener encima (García Márquez, 2012b, pp. 62-63). Finalmente, en una de sus acciones de socorro o comprensión, deciden eliminar el mundo material de la mujer, las paredes y la vegetación. Entonces, queda su presencia que se alterna con la de los demás seres existentes y que circulan en su mismo espacio.

Después de este relato sombrío e impactante, aparece el séptimo cuento del joven García Márquez, titulado “Ojos de perro azul” (1950), y que da título al libro de sus primeros cuentos. Está desarrollado en un ambiente onírico, por lo que se conecta de una manera directa con el relato anterior y cuyas acciones relevantes ocurren en el ciclo de sueño de un hombre y una mujer. Es un relato escrito en primera persona, en la voz del hombre. Se trata de la conversación de este con una mujer que se encuentra solamente en sus sueños y a quien ama. Cuando él despierta, no recuerda nada, mientras ella lo busca afanosamente por todas partes, pues, a diferencia de él, ella sí recuerda los sueños donde se reúnen. Este amor parece marcado por el desencuentro, por la imposibilidad de que los dos amantes recuerden la información suficiente en el sueño para encontrarse en la vigilia. Aquí, el narrador es el mismo personaje protagonista que intenta reconstruir algunos hechos en relación con su contenido alucinado. Marco como aspectos importantes la atmósfera del relato, el elemento del espejo, la mirada y, finalmente, las características del hombre soñador.

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

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

Empezó otra vez a moverse hacia el espejo y volvió a girar sobre el asiento para quedar de espaldas a ella. Sin verla sabía lo que estaba haciendo. Sabía que estaba otra vez sentada frente al espejo, viendo mis espaldas, que habían tenido tiempo para llegar

hasta el fondo del espejo, y ser encontradas por la mirada de ella, que también había tenido el tiempo justo para llegar hasta el fondo y regresar —antes que la mano tuviera tiempo de iniciar la segunda vuelta— hasta los labios que estaban ahora untados de carmín, desde la primera vuelta de la mano frente al espejo. Yo veía, frente a mí, la pared lisa, que era como otro espejo ciego, donde yo no la veía a ella —sentada a mis espaldas—, pero imaginándola dónde estaría si en lugar de la pared hubiera sido puesto un espejo. “Te veo”, le dije. (García Márquez, 2012b, p. 76)

Vemos, entonces, que la existencia de los espejos asegura la visión de una forma particular e inventa la imagen del otro. Del mismo modo, eso que el narrador llama *ir* y *venir* es la explosión de los planos de lo real, al tiempo que funciona como un factor que determina lo impreciso, pues si imagino al otro en lugar de mirarlo, pero afirmo que lo estoy viendo, lo que estoy buscando de ese otro no es una imagen fiel, sino una imagen personal, recién elaborada por mí mismo. Esto, como se puede intuir, es lo que le pasa al hombre soñador: es un arquitecto onírico.

Ahora, con el tema del espejo, también se puede discutir la circularidad de los encuentros. El cuento propone que hay otro tiempo que acompaña la ensoñación y que este aplica en esos momentos para los sujetos que intervienen. De hecho, su relación es tan fija y la presencia de la mujer es tan determinante que ella ha estado en otros sueños del hombre, en otros escenarios.

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

Al continuar analizando los cuentos de este libro, aparece el relato “De cómo Natanael hace una visita” (1950), el cual desarrolla en un día los hechos vividos por Natanael. Él se encuentra en la plaza de la ciudad y decide, por fin, hablar con una mujer para pedirle que sea su esposa. Ellos no se conocen y Natanael no parece muy seguro de hacia dónde dirigir su afecto. Parece desesperado por hacer una declaración que, cuando resulta fallida, puede fácilmente cambiar de receptor.

La primera imagen del relato es el encuentro de cuatro vientos en una misma plaza de la ciudad: “En la esquina había cuatro vientos encontrados” (García Márquez, 2012b, p. 65). Cuando Natanael ve cómo su corbata se mueve con estos aires, siente valor para decidirse, aunque el lector no sepa aún a qué se decide. Busca lustrar sus zapatos y empieza uno de los focos del relato: su conversación con el joven lustrabotas. Luego de este encuentro comunicativo, este decide proponerle matrimonio a una mujer desconocida. Cuando entra al lugar y hace la propuesta, esta mujer se ofende con la solicitud y afirma que si sigue dándole problemas, llamará a una tal Clotilde, quien se convierte en el nuevo ideal de Natanael.

Este episodio nos permite ver que la *soledad* es el motor del protagonista, aunque no tenga un objetivo claro ni fijo, pues vemos que, por ejemplo, cuando pide matrimonio a la mujer poco “bella” o “atractiva”, dice: “Deseo casarme con usted, repitió, aunque en realidad había pensado otra cosa: Deseo casarme con Clotilde” (García Márquez, 2012b, p. 71). Así, Natanael, hombre sin rumbo, busca ejecutar su posibilidad de decidir, sin importar el escenario donde lo haga; si ve a una mujer que solo espera, siente que, como él también lo está haciendo, es posible que se encuentren juntos, y cuando sabe de la existencia de otra mujer, imagina que ella sí puede entender su conclusión de que los limpiabotas son personas indecisas.

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

Siguiendo con la secuencia de relatos de este primero libro de cuentos de Gabriel García Márquez, encontramos “La mujer que llegaba a las seis” (1950), una conversación entre un mesonero de restaurante llamado José y una prostituta, “reina”. Su relación es muy cercana y es posible suponer que se conocen desde hace tiempo, así como que José gusta de la mujer (José, o “Pepillo”, prepara bistec todos los días para ella y no le cobra), pero ella no le corresponde. Durante toda la conversación, la mujer intenta negociar con José una justificación, pues viene de matar a uno de sus clientes, aprovechándose del afecto que el tendero siente por ella.



José es descrito como un hombre “gordo y rubicundo”, de “manos rústicas y velludas” y con una cara como de cerdo “enorme” y “congestionada”. Esta tensión se debe al gusto que él siente por la mujer que siempre ha llegado a las seis a la barra del lugar para hablar con él y comer. Por otra parte, se nos describe a la mujer con un “cabello empavonado de vaselina gruesa y barata”, “senos aplanados y tristes” y “embellecida por una nube de tristeza y cansancio” (García Márquez, 2012b, p. 84). Sabemos también que, aunque afirma que ha dejado recientemente el alcohol, también vemos que modula su voz y su actitud hacia José, cuando quiere persuadirlo de algo.

En general, lo más importante sobre esta forma narrativa es que se centra en el diálogo entre ella y José y que, a través de él, se amplía toda una tensión moral en el relato. De esos diálogos resulta sugestivo anotar cómo las reflexiones de la mujer en torno a José como posible asesino pueden leerse como una proyección de su propia acción: ella matando a un hombre, también pueden ser una idea dudosa, viniendo de una mujer que siempre cobra, que todos los días trabaja con distintos hombres y que, con su expresión melancólica, distrae su propia existencia. Así, entonces, ¿cómo podría afirmarse que estamos frente a una asesina?

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

Finalmente, la concisión de los diálogos y la brevedad del cuento, sin duda, son herencia del hipotexto “Los asesinos”, de Ernest Hemingway, solo que con un enfoque policíaco local. En “Los asesinos”, antes de comenzar la venta de comidas, llegan a un restaurante dos bravucones buscando un boxeador para liquidar una deuda de apuestas. Encadenan a los usuarios del establecimiento y les preguntan sobre el paradero del luchador. Adams, su preciado amigo, le avisa sobre la presencia de los asesinos. Después de eso, Adams se va del pueblo; de la misma forma, en “La mujer que llegaba a la seis”, la prostituta llega a un restaurante antes de las seis de la tarde y le pide a su dueño que declare ante la policía, en caso de que sea necesario, que ella llegó antes de las seis de la tarde, insinuándole que mató a uno de sus clientes por asco. Luego se va del pueblo. Otra coincidencia es la hora de abrir los restaurantes, pues en los dos

cuentos esto sucede a las seis, por eso cuando llegan los dos asesinos y piden comida, el dueño solo les ofrece pasabocas.

El décimo cuento, que se titula “La noche de los alcaravanes” (1953), es la historia de tres hombres que han quedado ciegos por el ataque de unas aves propias de terrenos arenosos, llamadas alcaravanes. Está narrado en primera persona, pero no hay una diferenciación de las acciones ni de las voces de cada uno de los tres hombres, pues el narrador usa fórmulas para despersonalizar al grupo, esto es, para evitar la individuación. Esto genera en el lector que piense en un solo sujeto con tres cuerpos indivisibles, por ejemplo.

Dada su confusión y su ceguera, los tres hombres se encuentran en un lugar indeterminado, de donde intentan salir buscando ayuda. Esto resulta inútil, pues ninguna de las voces que hay en el recinto cree su versión del ataque de los pájaros o se atreve a llevarlos a su casa. Entonces, ellos sienten que llevan casi tres días sin descanso, sin encontrar su hogar, y deciden salir a buscar el sol, que les indicará, con el ardor de la piel, cuándo es un buen momento para seguir buscando su camino:

Nos sentamos. Un invisible sol tibio empezó a calentarnos en los hombros. Pero ni siquiera la presencia del sol nos interesaba. La sentíamos ahí, en cualquier parte, habiendo perdido ya la noción de las distancias, de la hora, de las direcciones. Pasaron varias veces. (García Márquez, 2012b, p. 101)

Un primer aspecto del cuento es el uso que hacen los tres hombres de su senso-percepción. Al perder la vista, confían en su olfato, su tacto y su oído. Y es con estos sentidos que perciben a las personas y les piden ayuda. Con el oído son capaces de sentir las manos de los otros dos, la música que suena en el lugar, el mecedor del piso superior y la forma como la puerta se abre y se cierra. Con su olfato huelen a las prostitutas que hay allí, los baúles arrumados y el aliento de algunos inalterables visitantes. Finalmente, con el tacto, percibirán el aire, el suelo blando, la piel de una mujer a quien piden ayuda y, al final, el sol. Sumada a esta dificultad para ubicarse, está la confusión en que quedaron después del ataque. El narrador múltiple afirmará: “Todavía no habíamos tenido tiempo para desconcertarnos” (p. 99), lo que implica que las heridas recibidas ocurrieron con tal prontitud que, aun turbados, manejaban con naturalidad su propio dolor. De ahí que los personajes siempre indiquen con sencillez el hecho violento: “Los alcaravanes nos sacaron los ojos”. De ahí que, revisada su modalización, no estén en capacidad de saber qué hacen en ese lugar y cómo poder salir de ahí.

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

Al seguir revisando la secuencia de relatos de este primer libro, encontramos “Alguien desordena estas rosas” (1952), donde el narrador homodiegético es un niño que ha muerto hace cuarenta años y que cuenta su relación con la mujer que vive en su casa, por cierto, su amiga de infancia. Rápidamente, esto evoca isotopías con el relato “Eva está dentro de su gato”. Pero, para este caso, el acto narrativo ocurre un domingo de invierno, en el que ha cesado la lluvia y en el que este personaje intenta adueñarse de varias rosas blancas y rojas que esta vieja mujer cultiva y que él desea llevar a su propia tumba. El relato se centra en un salto hacia el pasado para mostrar la muerte del personaje, la historia de esta mujer y los diversos intentos de este niño-narrador por adueñarse de las flores, y termina con una vuelta al presente, en que el personaje deja claro que su plan sigue en pie y que espera la muerte de dicha mujer para ejecutarlo.

Sobre los tiempos, el narrador nos ha dejado clara su historia: hace cuarenta años, en un lluvioso agosto, él sufre un accidente en la escalera de un establo y muere. Aquel día estaba recogiendo nidos con esta mujer, que era una niña en ese momento, y cuando ella ve su cuerpo en el suelo llora y se lamenta. Sin embargo, esta relación entre personajes no cesa allí: veinte años después, la mujer llega a la casa del niño y empieza a vivir allí, a cultivar rosas, a orar y a dormir en el cuarto contiguo. También es importante resaltar que el día cuando llega a la casa, “ella vaciló en el marco de claridad, introduciendo después medio cuerpo en la habitación, y dijo con la voz de quien está llamando a una persona dormida: ¡Niño! ¡Niño!” (p. 106). Esto sugiere que la mujer reconoce al niño en su nuevo estado fantasmal. Por último, en el presente de esta narración, el espectro del niño se encuentra en el cuarto en el que vivió y murió; solo que ahora continúa en él, mientras la mujer duerme en la habitación vecina.

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

También hay una oposición entre *recuerdo* y *olvido* en relación con la experiencia de la muerte. Según las descripciones del niño, su casa fue desocupada hace veinte años, sus zapatos embarrados fueron olvidados desde ese tiempo por su familia y es la tristeza de la mañana lo que dispara su evocación de “la colina donde la gente del pueblo abandona sus muertos” (García Márquez, 2012b, p. 104). Es evidente que el olvido de sus familiares lo obliga al recuerdo insistente de sí mismo, a un circular llamamiento a su propio cuerpo y a su existencia a partir de la memoria. Este relato, como otros de Gabriel García Márquez, propone la muerte como un espacio en el que se ejecuta el recuerdo, el movimiento y el juego y en el que los personajes parecen ser más visibles para los vivos.

Por esta misma lógica “recuerdo = vida”, el niño dirá: “Yo estaba cubierto de polvo y telaraña cuando ella abrió la puerta y en alguna parte de la habitación guardó silencio el grillo que había estado cantando durante veinte años” (García Márquez, 2012b, p. 105). Resulta interesante que cese el canto (la compañía) del grillo y empiece la de la mujer. Mucho más crucial es el hecho de que, en el recuerdo y la sospecha de que el otro existe, hay una nueva vida para este; vale decir, un renacimiento, una renuncia a las telarañas y al polvo. Recordar al otro es darle la posibilidad de seguir habitando el mundo.

Acerca de la mujer, se puede decir que el narrador siempre la describe como un sujeto viejo, oscuro, silencioso y solitario. En esa dinámica entre él (lo invisible) y ella (lo invisibilizado), se construye el carácter circular del relato. En un primer momento, el personaje afirma: “Ella sólo se había llevado los olores del cuarto, y veinte años después los trajo de nuevo, los colocó en su lugar y reconstruyó el altarcillo; igual que antes” (p. 106), lo que indica que hay un deseo de restablecimiento del orden por parte de la mujer, desde sus rutinas, pero también desde sus ritos. En otra oportunidad, el narrador llama “transformación” al hecho de que él tenga “que salir otra vez de la casa para avisarle a alguien que la mujer de las rosas, la que vive sola en la casa arruinada,

está necesitando cuatro hombres que la conduzcan a la colina” (p. 106). Es así como parece que el personaje aguardara el momento para llevar rosas a ambos. Sin embargo, la diferencia entre estos dos fragmentos es que, en el primero, vemos cómo la mujer gana, en la pugna por restablecer el orden, cuando recrea el viejo altar (triunfo del pasado); en el segundo, el niño gana cuando debe anunciar la muerte de la mujer (triunfo del futuro).

El décimo segundo relato, “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” (1951), es una historia narrada en primera persona del plural, al igual que “Amargura para tres sonámbulos”, sobre Nabo, un hombre negro que trabaja cuidando caballos. Un día recibe en la cabeza un fuerte golpe de herradura de uno de los equinos. Esto lo deja delirante, al punto de que los dueños de la casa deciden atarlo y dejarlo en la caballeriza durante quince años. El cuento finaliza con la irrupción de Nabo en la casa de sus patronos; se ha liberado de las sogas que lo mantenían inmóvil y va en busca de un peine que perdió en el accidente ya mencionado. Nabo tiene una conversación con un hombre que lo invita a unirse a un coro, que, por el título del cuento, inferimos, se trata de un ángel (o alguien que pertenece a un coro celestial) que le pone como condición que cuando Nabo encuentre el peine, puede hacer parte de este grupo.

Cabe resaltar el juego temporal que propone el narrador: el primer tiempo es el presente y en él Nabo empieza a escuchar y ver a este hombre que, al principio, es desconocido; pero, después, se identifica como un saxofonista negro que tocaba los sábados en la plaza y a quien Nabo iba a ver con fidelidad, hasta el día que no volvió más. Este tiempo ocurre quince años después del accidente y termina con su ruidoso renacer. El segundo tiempo se refiere a las épocas cuando Nabo iba a la plaza los sábados, como descanso de su trabajo en la casa de familia. En estos espacios admiraba al músico y lo escuchaba con atención. Tiempo después de que este empezara a faltar a los espectáculos, Nabo también dejaría de asistir. A cambio de esto, se encargaría de dar cuerda a una ortofónica o gramófono que los patronos compraron como instrumento de distracción para una “niña muda” que vivía en la casa. Estas dos temporalidades, que se distancian quince años, se intercalan en la narración y arman, al final, el panorama de la historia del hombre negro y de su negociación vital con los ángeles.

Se encuentra un elemento importante en el relato, la figura de Nabo es, por cierto, un topónimo: una acepción de Nabo es el tronco de las colas de las caballerías. En este personaje, la categoría de *sueño* le permite al narrador jugar con los tiempos de lo narrado y reforzar una idea de locura o de carácter sobrenatural en su situación. Independientemente de si se trata de un delirio febril por el ataque del caballo o

una verdadera visita de un miembro del coro angelical, los desmayos o constantes episodios de sueño y relajación se convierten en un umbral entre el mundo material y el onírico. Cuando el ángel le dice a este personaje: “Te estamos esperando, Nabo. Tienes como dos años de estar durmiendo y no has querido levantarte” (García Márquez, 2012b, p. 111), el sueño se ubica, por una parte, como un elemento que distrae al lector y multiplica las sospechas sobre cuáles son realmente los momentos del relato y, por otra, como una confusión para el mismo Nabo, quien ignora “en qué hora estaba viviendo” (p. 109) y piensa que su accidente es un evento reciente, cuando ocurrió hace tres lustros. Así pues, el carácter de ensoñación se convierte en el tono del cuento.

Otro aspecto sobre Nabo es su relación con una niña muda y mentalmente incapacitada (al igual que en “Amargura para tres sonámbulos”). Esta niña es un personaje interesante, pues en la casa figura como un estorbo, una dificultad, ya que siempre “estaba en otro mundo” (p. 110). Los familiares sabían que “la niña no podría caminar, no reconocería a nadie, no dejaría de ser la niña muerta y sola que oía la ortofónica, mirando la pared fríamente, hasta cuando la levantábamos del asiento y la conducíamos al cuarto” (p. 112). Esto, simbólicamente, la iguala a los caballos que Nabo cuida, pues ambos necesitan cuidados y reciben las canciones de este trabajador. La música, entonces, se convierte en la articuladora de dos sujetos oprimidos, cada uno a su manera.

Ahora bien, el olfato parece ser el único sentido activo de Nabo después del golpe. Así mismo, la dejadez con que se encargan de la niña se puede comparar al desinterés con que tratan al hombre negro. En suma, este complejo personaje infantil —sinistro si se piensa que, en algún momento, parece niña, pero tiene treinta años— arroja muchos caminos de interpretación, ya que puede asociarse a la infantilización de aquel que se considera “anormal”, la idea de pureza en la infancia o al ejercicio de deshumanizar al otro.

Un tercer elemento, ya esbozado en el anterior, es la *música*. Ante la imposibilidad de que tienen los patronos de pensar en Nabo como un cantante, surge la opción de definirlo como un trabajador que canta mientras sirve. Y es que la música es su talento (lo que él sabe hacer es cantar), su fascinación (admira al saxofonista) y su forma de articularse con la realidad (canta a los caballos y a la niña muda) y con el sueño (es buscado por los ángeles debido a su voz). La música como producto cultural se vuelve transversal al relato y a la vida de este hombre que, incluso amarrado y silenciado por un pañuelo, canta. Sin embargo, a pesar de esta centralidad de la música en el relato y de que el saxofonista le confiese que lo esperan en el coro, aún sería necesario

determinar la razón por la que Nabo no se acerca a la muerte y prefiere buscar su peine. Tal vez puede tener que ver con la necesidad de afirmar la vida en medio del delirio.

El último elemento de este personaje es la relación que el narrador establece entre su animalidad y su libertad. El narrador cuenta: “Lo habíamos encerrado como si fuera un caballo, como si la patada le hubiera comunicado la torpeza y se le hubiera incrustado en la frente toda la estupidez de los caballos” (García Márquez, 2012b, p. 115), estableciéndose así una similitud entre la escasa libertad e inteligencia de los caballos y Nabo. A pesar de la fuerza de este fragmento y del hecho de que, después del golpe, los amos se hayan limitado a amarrarlo y alimentarlo a diario, la animalización de él no termina aquí. Cuando inicia la búsqueda de su peine y se va terminando el relato, Nabo es llamado por el narrador con adjetivos de cosificación y animalización (bestia, caballo), y su ímpetu calificado como fiero; lo que permite ver de qué manera es cualificado como una potencia iracunda que derrumba la puerta que lo mantuvo preso durante quince años. Aparece, entonces, la hipérbole en una de sus formas: la auxesis en el campo semántico del mundo animal. Así se subraya una cosificación injustificada inicialmente que luego logra convertirse en apología cuando este hombre ataca las estructuras de la casa para buscar un objeto que le pertenece.

El penúltimo cuento es “Un hombre viene bajo la lluvia” (1954). Aparece el mismo año en que su amigo de juventud, el escritor y periodista Álvaro Cepeda Samudio publicó su novela *La casa grande*, y cuenta la historia de Úrsula, una mujer que hace cinco años espera la llegada de un hombre que, en otras ocasiones, solo ha atravesado ligeramente el umbral de la verja de su casa. El tono del relato es misterioso e impreciso y esto dispara la incertidumbre sobre la identidad del hombre y su relación con la vida de esta mujer. El foco del cuento es ella, su relación con la lluvia, su expectativa sobre la llegada del hombre y la oscuridad que la acompaña en esa noche.

El narrador extradiegético tarda en presentar a una segunda mujer que acompaña a la primera y que se encuentra en la mesa, mientras la protagonista está en su mecedora. Lo primero que se nos muestra es cómo Úrsula escucha la lluvia y conoce sus sonidos, aprende de ella e identifica los pasos de este hombre, la cercanía de un “visitante imaginario” (García Márquez, 2012b, p. 119). Comenta que han pasado cinco años desde la resolución de esta mujer de no pensar ni esperar más a este hombre, pero luego nos sorprende con su arribo, no solo a la verja, sino a la puerta de la casa. La otra mujer va a la puerta, la abre y recibe al misterioso hombre que, una vez adentro, se ubica en la mesa y, cerca de una lámpara, deja secando sus prendas húmedas. El relato

finaliza con el cese de la luz y el silencio tenso entre las tres personas que están en la habitación. De suerte que la culminación de la historia escrita es el estímulo para que el lector confirme que este hombre era el esperado por Úrsula.

Es importante anotar que la lluvia está conectada por el recuerdo, porque funciona como reveladora; por eso, comunica y enseña. En un fragmento se puede ver que escuchar la lluvia la transporta a escuchar otros:

Por un momento no oyó nada más que voces distantes. El discurso remoto y feliz de Noel, sentado en un barril, dándole noticias de Dios a su papagayo. Oyó el crujido de la rueda en el patio, cuando papá Laurel abría el portón para que entrara el carro de los dos bueyes. (p. 120)

La lista de familiares y sus recuerdos sigue, de ahí que sea posible decir que la voz de la lluvia hace que esta mujer sea la custodia de los recuerdos familiares, voz de su entero y dichoso pasado.

Un primer elemento, conectado con el protagonismo de la lluvia, es el anhelo del pasado. Vemos que estas mujeres están conectadas con la añoranza de otros tiempos. Al lector le queda claro que todos los hombres de la familia han muerto y que ella recordará lo ya vivido en esa casa como “la época en que había hombres que entraban sudando a las alcobas” (p. 121).

La aridez proyectada hacia el futuro, ya que no hay estirpe, también explica el hambre y la pobreza en que viven, pues las habitan desde la espera y desde otros tiempos, no desde su presente y sus necesidades. Sobre este pasado es importante enlistar eso que anhela Úrsula. Tiene que ver con Noel enseñando catecismo a un papagayo y también con papá Laurel y su participación en una guerra civil, junto al coronel Aureliano Buendía. Los tiempos que extraña son épocas gloriosas de prestigio y lucha por la creación de un espacio propio que se encuentre protegido de los abusos de un Gobierno.

El tercer aspecto es el hombre mismo. Sabemos muy poco de él porque hay una sobrevaloración de su presencia y no de su ser. Si el último hombre de la familia ha muerto, se vuelve una incógnita definir quién es él para ella. Sin embargo, tenemos pistas de que es un hombre conocido, o bien, si es desconocido —ella lo esperaba de estatura mayor—, es anhelado.

Esta espera sin redención genera familiaridad en el sujeto, así no se lo conozca: “Hubo mucho de sorprendente y maravillosa novedad, esa noche de tormenta en que el hombre que tantas veces había abierto la verja de hierro caminó por el sendero



enladrillado, tosió en el umbral y llamó dos veces a la puerta” (pp. 119-120). Él decidió entrar y eso lo ubicó como el elegido. Por eso, Úrsula se dirá a sí misma: “Es él”. Cuando lo vea le parecerá que su mirada le es familiar, sentirá un aire nuevo con su llegada, así como describirá su arribo como la llegada a “la casa extraviada”.

El último cuento del libro para analizar es “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955), originalmente llamado “El invierno”. En este relato, el lector se enfrenta a la percepción temporal de su protagonista Isabel. El centro de la historia es la construcción subjetiva del tiempo por parte de un personaje femenino ante la violenta inminencia de la lluvia en un pueblo costero. Así, parte de la cronotopía aquí instaurada se relaciona con ella y en el efecto que, día tras día, tiene el agua en su hogar, en su ánimo y en sus familiares. De esta manera, hay una importancia compartida entre la lluvia e Isabel en esta historia.

Esta lluvia de invierno llega un domingo e impone un paso radical al calor —de un verano de siete meses, en donde se sentía “la hora sin transcurso” (García Márquez, 2012b, p. 126)—, al frío y al agua en donde, como se aprecia, el tiempo tampoco se puede percibir de una forma precisa. Isabel cuenta que, al principio, “el cielo fue una sustancia gelatinosa y gris que aleteó a una cuarta de nuestras cabezas” (p. 125) y explica que experimentó en el vientre una glutinosa impresión. Esto resulta interesante, porque es en el vientre en donde aloja a su hijo, y ese mismo espacio le permitió vaticinar la llegada de la lluvia. En todo el relato, volverá a nombrar veladamente el hecho de su embarazo, cuando afirma que, con la amenaza de la lluvia incesante, se sentía fecunda por las tinieblas y la humedad.

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

Por otra parte, es importante indicar que hay una tensión entre la realidad objetiva que propone la lluvia y la subjetividad desplegada por parte de Isabel. También se

evidencia una lucha entre el hombre y la naturaleza, entre lo que él ha construido y lo que esta destruye a su paso. Finalmente, es necesario concebir también la lluvia desde un nivel simbólico, como un disturbio, protagonista ya no de la naturaleza, sino de otro orden que llega y progresivamente arrasa con lo establecido en lugar de revitalizarlo. Entre esa devastación se lleva, por ejemplo, a la figura del poder, al padre.

## 6. Los funerales de la Mama Grande

Este libro se terminó de imprimir en los talleres gráficos de La Nación, en el mes de abril de 1962, con un tiraje de 2000 ejemplares. Su edición estuvo al cuidado de Sergio Galindo y Francisco Salmerón, y viñeta de Guillermo Barclay. El cuento que inaugura esta compilación, el décimo quinto de la saga, es “La siesta del martes” (1962), que refiere el viaje de una madre y una niña de doce años desde el vetusto tren en el cual se transportan hasta el pueblo donde ha muerto su hijo, Carlos Centeno Ayala. Un narrador extradiegético acompaña primero a las dos mujeres en su recorrido en el herrumbroso vagón de tercera clase y, luego, a su llegada a un pueblo en donde buscan en la casa cural las llaves del cementerio para llevar unas flores al sepulcro de su familiar difunto. El relato inicia a las once de la mañana de un martes de agosto y termina después de las dos de la tarde, cuando los dos personajes se abren paso entre la mirada de la gente que, alterando su rutina de siesta y descanso, ha salido a ver cómo la madre y la niña, ajenas a ese pueblo, acompañan la tumba de Centeno, un ladrón desconocido allí que había sido asesinado ocho días atrás de un balazo, cuando intentaba forzar su entrada a la casa de la viuda Rebeca, escena que reaparecerá evocada en *Cien años de Soledad*.

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

El narrador se encarga de darle estos rasgos de inmutabilidad a la madre. Por ejemplo, cuando ella explica quién es Carlos Centeno afirma: “Es el ladrón que mataron

aquí la semana pasada —dijo la mujer en el mismo tono—. Yo soy su madre” (García Márquez, 2012b, p. 139). En otro momento, el narrador caracteriza a esta mujer con un dominio sosegado, una contención que no parece atravesar la vergüenza o la culpa, sino el dolor. Incluso, esta mujer tiene claridad sobre las acciones de su único hijo varón y no las reprueba, son un infierno menor al lado de lo que él había atravesado. Para ella, Carlos era un hombre bueno, a quien “le decía que nunca robara nada que le hiciera falta a alguien para comer, y él me hacía caso. En cambio antes, cuando boxeaba, pasaba tres días en la cama postrado por los golpes” (pp. 140-141). Hay, en la madre, entonces, una explicación de dignidad que opone el robo al boxeo y parece tomar partido por el primero: aunque ella sentía los zurriagazos que le daban a su hijo como deportista, parece menos dolorosa la muerte que esa otra vida de peligros y golpes; de manera que aquí el victimario del pueblo se convierte en víctima de la pobreza, un hombre caracterizado por andar descalzo, con pantalones ordinarios y por ser un boxeador de baja categoría.

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

El tercer aspecto es el pueblo, esto es, la construcción espacial en el cuento. La primera visión que nos presenta el narrador es cuando, a un lado del vagón, se ven los escenarios de trabajo de los obreros con el banano y el ocio de los patronos, “residencias con sillas y mesitas blancas en las terrazas entre palmeras y rosales polvorientos” (p. 136), construidas en tierras sin sembrar. También, cuando las mujeres llegan al pueblo, se nota la disposición de los hogares: “Las casas, en su mayoría construidas sobre el modelo de la compañía bananera, tenían las puertas cerradas por dentro y las persianas bajas” (p. 137). Estas dos visiones de polvo, calor, silencio, soledad e incomunicación dan un tono particular a la travesía de la progenitora de Centeno y la niña. Soledad e incomunicación que se presentan muy marcadas como cualidad de los personajes, por lo menos en este relato; personajes que existen en espacios reales y no imaginados o mortuorios y que mantienen la cualidad de solitarios e incapaces. En suma, representación de lazos sociales débiles y completamente ambiguos.

A esta pintura narrativa de la figura materna y su valentía, sigue “Un día de estos” (1962), que presenta la visita de un alcalde al dentista del pueblo. Hay en él un tono jocoso que acentúa la ironía de que la fuerza del poder acuda al pueblo para recuperar su semblante saludable y su tranquilidad. Un narrador, en tercera persona, muestra el pobre y derruido consultorio del “dentista sin título” (García Márquez, 2012b, p. 143), Aurelio Escovar, desde las seis de la mañana de un lunes hasta la hora en que llega el alcalde, que además es militar.

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

Es de notar que la actitud del dentista en todo el relato es de tranquilidad, y eso refuerza el desdén con que atiende al representante de la fuerza militar. En efecto, Escovar ejerce una profesión de forma empírica y, sin embargo, es totalmente requerido por esa misma fuerza que, en todos los demás momentos de la vida, lo gobierna. Esto es lo que genera un segundo aspecto, centrado en la relación que se establece entre los dos personajes. En dos momentos es posible notar la inversión de los roles de autoridad y poder. En el primer momento, el narrador muestra que, ya con la boca abierta, el alcalde “trató de sonreír. El dentista no le correspondió” (p. 144); en el segundo, se cuenta que el dentista “hizo todo sin mirar al alcalde. Pero el alcalde no lo perdió de vista” (p. 145). La relación del dentista hacia el alcalde es de rechazo, parsimonia y severidad, mientras el alcalde, en tanto se encuentra en el espacio de poder del otro, intenta ser vigilante y amable con él. Esta consulta puede ser uno de los pocos escenarios en donde hay un poder militar-ejecutivo derruido, indefenso y aniquilado por el dolor, mientras se vitaliza un poder civil que tiene el saber en sus manos y “profesionalmente” administra dolor a ese otro (como parte de su oficio).

Un último aspecto por resaltar es la respuesta del alcalde al salir del consultorio. Aunque el narrador se encargó de crear una atmósfera patética en donde se ve a un militar, con los ojos llenos de lágrimas, viendo a través de ellos la muela del juicio que ahora está fuera de su cuerpo, hay, al final, una reacomodación de las fuerzas del

poder. Con un débil saludo militar, el alcalde le dirá a Escovar que envíe la cuenta al municipio o a él, ya que son lo mismo. En el discurso, el militar reorganizó la lógica que prima en ese pueblo: el cuerpo militar ocupa, a su vez, el cuerpo oficial y un mismo sujeto termina representando la administración y el orden, los mandatos para un pueblo y su organismo de defensa.

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

Ahora bien, en el cuento “En este pueblo no hay ladrones” (1962), se desenvuelve la historia del robo de dos bolas de billar blancas y una roja que lleva a cabo el joven Dámaso en el pueblo. Él vive con Ana, una mujer mayor que él que está embarazada de seis meses. El narrador de este relato nos presenta varios días relativos al robo y cierra con la captura de Dámaso cuando intentaba devolver el botín. En esta historia es posible encontrar diversos aspectos que permitirían un análisis del cuento desde la mirada del saber popular o de la inteligencia de la calle. Estos elementos son el rol de la mujer, la visión de futuro desde los niños, el ejercicio discursivo de Dámaso por aliviar su culpa, el problema de la otredad desde la historia del hombre de color y la torpeza que Ana y Roque asignan a Dámaso.

En primer lugar, encontramos el rol de la mujer. Ana es la benefactora del hogar, ella lo administra, le da dinero a Dámaso y mantiene su rutina de dormir, fumar y salir por la noche. También vemos que Ana oscila entre el rencor y la necesidad de cercanía y ha enfrentado la violencia de su marido, de hecho, con la reproducción de

la vida en pareja. Aquí la imagen masculina es débil y patéticamente marcada por la dependencia y el patetismo.

Conectado a esta imagen de mujer y su contraparte, se aprecia el segundo aspecto, el de los niños, que en este relato son invisibles: los movimientos del vientre de Ana no producen nada en su esposo, así como tampoco la existencia del bebé de su amiga impide que lo dejen en una caja reposando en el suelo. Esta poca atención a la infancia —incluso Dámaso fuma sin cesar en su cama, junto a Ana, o bien, su amiga ignora quién es el padre del niño— puede plantearse como una pregunta por el futuro, como un rechazo del porvenir, porque obliga a los adultos a proyectarse, a volverse seres concretos, sobre todo a Dámaso, quien reduce su adultez a la tenencia de su bigote.

En tercer lugar, resaltamos el ejercicio discursivo de Dámaso por aliviar su culpa. Esto implica la recolección de los momentos en los cuales su noción de realidad cede a la sospecha de que alguien más ha cometido el robo, puesto que “en este pueblo no hay ladrones” (García Márquez, 2012b, p. 152). El primer momento se da cuando la vecina Teresa cuenta que han robado incluso la mesa de billar. Según el narrador, ella “hablaba con tanta convicción que Dámaso no pudo creer que no fuera cierto” (p. 150). En un segundo momento, cuando Ana comenta la hipótesis de que el ladrón fue una persona que no habitaba en el pueblo, se afirma que “Dámaso pensó en el forastero que no había visto nunca y por un instante sospechó de él con una convicción sincera” (p. 153). En otras ocasiones, cuando la relación es de oposición entre él y el sospechoso capturado, Dámaso afirma que nadie lo obligó a ser ladrón, pues siente que no hay opción de redención para los dos y la prefiere para él mismo. Estas palabras dejan ver que el sujeto necesita una verdad propia que le permita seguir viviendo.

Conectado a estos últimos fragmentos, está el cuarto aspecto: la historia del hombre de color. Este “negro monumental” (p. 154) fue reducido por las fuerzas oficiales sin otra prueba más que su condición racial. Vemos que contra él se ejecuta la violencia física legalizada por la policía, pero también el silencio y la indiferencia del pueblo se convierten en otro tipo de violencia contra él. Sale claramente a flote la idea del racismo, y el negro termina siendo el chivo expiatorio; por tanto, la calma regresa al pueblo. Es así como el lector se despidе de su negroide cuerpo, puesto sobre una lancha bajo ese tortuoso sol y no vuelve a saber de él. Esta injusticia reivindica la idea que hace un momento se expuso: la lógica del pueblo, sobre todo de Dámaso, es que no pueden estar los dos en un mismo espacio. Esta relación completa con la otredad se puede conectar con esa negativa de los habitantes del pueblo a pensar que allí pueda haber un ladrón. Sin reparar en la falacia argumentativa de que no porque todos se

conozcan con todos deja de existir entre esa totalidad alguien que robe, disparan su repudio y venganza hacia afuera, hacia lo que identifican distinto y desarticulado de esa comunidad: lo forastero, lo negro.

En “La prodigiosa tarde de Baltazar” (1962), la construcción de una bella jaula por parte del carpintero Baltazar, de treinta años, representa un desafío a una de las autoridades del pueblo. En un caluroso día de abril, se presencia el final de la creación de una jaula tan hermosa que “bastará con colgarla entre los árboles para que cante sola” (García Márquez, 2012b, p. 176), según dirá uno de los codiciadores de este proyecto terminado. Este armazón fue hecho para un niño de doce años, Chepe Montiel, hijo de uno de los comerciantes más poderosos del pueblo. Sin embargo, el problema es que su padre, José Montiel, no sabía de este contrato y cuando llega a su casa, pide al carpintero que se lleve su jaula, pues él no la pidió. Dejando de lado esta orden, Baltazar regala la jaula al niño, desautorizando al padre; hecho esto, celebra toda la noche este triunfo y nombra este día como el sueño más dichoso de su vida.

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

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

El tercer aspecto, importante también, es la forma como funciona el mundo de José Montiel. Su esposa evita el paso de los curiosos para que las personas no transformen su esmerada sala en una gallera. El mismo José vive entre desconfianzas, así como su esposa entre supersticiones. También se ve que lo que más le pide José al carpintero es que no le discuta, pues le resulta, literalmente, enfermizo. Sin embargo, esta solicitud sería en vano, porque el gesto del regalo desata la ira en el paciente vedado para ella. El regalo, entonces, es un quiebre de ese mundo de Montiel en donde su palabra es lo más importante y en donde primó, por primera vez, la donación por encima de la venta.



El cuarto y último aspecto es la construcción del mito de Baltazar. Después de ganar una batalla, su espíritu constructor termina de ensamblar el panorama ideal: sí cobró por su jaula, un valor que pocos han logrado obtener de Montiel; él ha alcanzado una victoria, ha sido dueño, por un momento, de un territorio ajeno y lejano, el de los ricos. Por esto afirma sobre ellos que “todos están enfermos y se van a morir. Cómo estarán de jodidos que ya ni siquiera pueden coger rabia” (García Márquez, 2012b, p. 179). Lo anterior permite concluir que su decisión de regalarle la jaula al niño alimenta la piedad y la lástima que siente por los ricos y sus vidas complicadas.

Ahora bien, el décimo noveno cuento de los analizados aquí, titulado “La viuda de Montiel” (1962), muestra el decaimiento de esta mujer tras la muerte de su esposo, un poderoso conservador odiado por el pueblo debido a sus abusos y su nefasta participación en el asesinato y destierro de miembros de la oposición, lo cual resume el narrador como una “matanza política” (García Márquez, 2012b, p. 186). El cuento inicia con el entierro de este comerciante y termina con una ensoñación que le avisa a la viuda la certeza de su propia muerte.

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

Este hombre murió de forma natural un miércoles a las dos de la tarde. Esto es importante porque todo el pueblo creía que moriría acribillado por sus víctimas; incluso, la población dudaba de que este deceso fuera real. Sentimientos de odio y venganza eran lo que evocaba su muerte para casi todos, no para su viuda. El narrador usará una fórmula como “a todos menos a su viuda” para plantear esta ambivalencia entre el rechazo del pueblo y el aprecio de su esposa a este hombre que siempre andaba con una fusta en su mano.

Como consecuencia de la muerte de Montiel, la viuda debe hacerse cargo de su casa, pero es incapaz de ello. Solo tiene la ayuda de un administrador de color llamado Carmichael, quien pide ayuda a los hijos de la pareja y recibe como respuesta el temor de que los asesinen. El pueblo ataca los bienes de Montiel y ya no consume sus productos, lo que deja en una bancarrota a la mujer. Ella pide a sus hijos que se queden donde están y ellos aceptan esa voluntad, pues piensan que en Alemania y París

sí está la “civilización”; en casa, mientras tanto, su madre se prepara para la muerte. En un final tan místico como la misma viuda, ella ve a la Mama Grande, “en el patio con una sábana blanca y un peine en el regazo, destripando piojos con los pulgares” (p. 189), anunciándole que morirá cuando empiece a sentir cansancio en el brazo con que reza el rosario.

El personaje central, la viuda de Montiel, tiene varias características que sirven para comprender el relato y que serán los aspectos que acá se atenderán. La primera de ellas es el rol de esta mujer. Nótese que a sus veinte años, la viuda de Montiel tuvo que casarse con José, tener sus hijos y habitar su hacienda. También, según el narrador, ella está mancillada por la superstición en total desconexión con el mundo exterior. Esto se agrava con la muerte de su esposo: ahora es una mujer de sesenta y dos años, repudiada por el pueblo, incapaz de hacerse cargo de la administración de la casa (incluso, no sabe la clave de la caja fuerte de su esposo) e imposibilitada para sentir algo distinto a la compasión cuando ve las matanzas por causas políticas. Esta imposibilidad de ver lo otro proviene del aislamiento en que siempre vivió, pues, por ejemplo, su marido le decía: “Vete para tu cocina y no me friegues tanto” (p. 187), cuando ella intentaba juzgar algunas de sus acciones.

De ahí que también su sensación de naufragio la vaya conduciendo poco a poco a la muerte: es muy grande la responsabilidad y son muy pocas las herramientas con las que cuenta para lograrlo, tal como lo presenta el narrador: “Ella se sentía perdida, navegando sin rumbo en la desordenada y fabulosa hacienda de José Montiel” (p. 187), se comía las uñas, se mordía los dedos hasta sangrar y lloraba por no saber administrar la herencia que le había dejado su cónyuge. Así, la sensación reinante era el desespero y la angustia, razones por las cuales esta viuda no solo enfrentó la muerte de su esposo, sino que, con ella, tuvo que evidenciar su propia degeneración.

Ella, entonces, quien vivió siempre una realidad paralela, no comprendió la creación del mundo que la rodeaba y no logró asociar los ataques que el pueblo hacía a los bienes de su difunto marido con el maltrato y el abuso de poder que él infligió durante tanto tiempo. Desde una perspectiva enunciativa modal, vale decir que ella carece del saber y del poder y se refugia en el tener, en su hacienda, enorme y estéril, para morir en paz, alienada como siempre lo había estado. También cabe resaltar que su soledad se reafirma con la negativa de sus hijos a acompañarla, así como con su resentimiento hacia un pueblo que le parece ingrato.

El siguiente relato es “Un día después del sábado” (1962). Este obtuvo el primer premio en el concurso de cuentos convocado por la Asociación de Escritores y

Artistas. Presenta la historia de tres personajes congregados bajo el mismo fenómeno climático: un calor insoportable y una extraña lluvia de pájaros muertos que caen en el pueblo y rompen las alambreras. Estos tres sujetos son la viuda Rebeca, el viejo párroco del pueblo y un joven que perdió su tren y tuvo que quedarse allí una noche. Lo central en este relato es la llegada del día domingo de ese mes de agosto, y con él, un sermón apocalíptico por parte del sacerdote. En este cuento, hay tres aspectos importantes. El primero es el juego con los recuerdos. Esta dinámica es crucial para construir una atmósfera de tiempo detenido. Quien mejor representa esto es el cura, pues parece incluso sufrir accesos de memoria: llegan a su mente escenas o ideas que hace más de treinta años no recordaba. Dos de los recuerdos más significativos tienen que ver, por una parte, con la guerra civil de 1885 entre liberales y conservadores y, por otra parte, el tren lleno de banano, en contraposición con el vehículo ahora vacío luego de la masacre de las bananeras, ocurrida en diciembre de 1928. Un aspecto que refuerza esta idea de que son los recuerdos los que constituyen la mediación entre los personajes es que el paso del tiempo no está registrado: el presente no parece percibirse, a causa del calor.

El segundo asunto es el tratamiento místico-mítico de la caída de los pájaros en el pueblo. Lo único que vuelve a congrega a los feligreses, que antes descreían del anciano religioso, es la mención —y comprobación, por parte de Rebeca— de que el mito antisemítico del judío errante realmente se ha manifestado en su pueblo. Esa presencia afirmaría que se acerca el juicio final y ese temor convoca al pueblo. Por parte del narrador, no se tiene una versión que permita creer que el cura realmente ha sido testigo de esa aparición, lo que nos ayudaría a afirmar que en su sermón está haciendo un acto *performativo* para el forastero: ha construido una ficción que, colateralmente, reunificó a los fieles.

El último aspecto, derivado del anterior, es la intertextualidad evidente entre este cuento y, nuevamente, *Cien años de soledad*, a propósito de la relación entre Rebeca y el judío errante. La leyenda del judío errante, proveniente del siglo XIII, se refiere a un condenado a viajar eternamente por el mundo, sin esperanzas de descansar en paz, mientras ocurre la parusía; hecho que, de forma mística, se toca, por lo menos, con cuatro confusiones enigmáticas, contenidas en la secreta historia de Rebeca:

- i) El hecho de que, “según le habían contado”, su bisabuelo se había “ido a rodar por el mundo entero” (García Márquez, 2012b, p. 210).

- ii) El encierro de Rebeca en su casa de “interminables corredores” (p. 210) evidencia un escenario donde parece auto-sancionada por haber hecho algo malo, lo cual arrastra consigo una condena por pecadora. “Destinada a morir en el pueblo”, como sucede con el propio judío errante, un caluroso agosto, de alguna manera, comparte la cualidad actancial asociada con la maldad (lo bestial, lo infernal).
- iii) El conocimiento que Rebeca tiene desde su “remota infancia” vivida en Manaure sobre el judío errante (García Márquez, 2012b, p. 198) y que asocia con la muerte de los pájaros en Macondo.
- iv) Ahora, el aspecto asociativo de Rebeca y el judío errante se desestima cuando esta parte específica de la historia reaparece en *Cien años de soledad*, donde el pueblo atrapa e incinera al judío errante y se da cuenta que “contrario a la descripción del párroco, sus partes humanas eran más de ángel valetudinario que de hombre” (García Márquez, 2012b, p. 341); por lo que, finalmente, “nunca se estableció si en realidad fue por él que se murieron los pájaros” (p. 342).
- v) La verdad de la que se dio cuenta el Padre mientras relata su encuentro con el judío errante (García Márquez, 2012a) y que se puede leer como si Rebeca, al entrar a la iglesia, encarnara el advenimiento del mismísimo Cristo crucificado: “Vio que había gente en la iglesia y que por la nave central avanzaba la señora Rebeca, patética, espectacular, con los brazos abiertos, y el rostro amargo y frío vuelto hacia las alturas” (García Márquez, 2012a, p. 212).

Rebeca parece así ser la representación del cordero de Dios, pues mientras camina hacia Él por la nave central de la iglesia, algo le permite pensar al Padre que asiste a un milagro, pues afirma: “Detente. Nunca ha sido buen día sacrificar un cordero” (p. 212).

“Rosas artificiales” (1962) es un cuento que expone un ambiente plenamente femenino. Los personajes son Mina<sup>32</sup>, su abuela ciega, su madre y Trinidad, que le ayuda a Mina en su taller de rosas artificiales. También es claro que hay un contexto de tensión que se va construyendo entre la anciana ciega y su nieta Mina. Aparentemente, la historia es sencilla: se trata de los sinsabores de una niña que quiere ir a misa y no puede porque, a última hora, se le atraviesa una dificultad frívola. Pero, como en otros relatos,

---

32 Todo parece indicar que es una referencia autobiográfica, pues se sabe que la abuela de García Márquez, la señora Tranquilina “Mina” Iguarán tenía cataratas en los ojos, lo cual, de hecho, no le impedía supervisar la cocina y estar al frente de la panadería doméstica.

el foco es tan intenso que no se puede resolver el enigma aparentemente central: Mina bota al excusado unas cartas y luego le contará a Trinidad que alguien se ha ido, su abuela quiere averiguar qué ha pasado, pero recibe discrepancia por parte de la joven. Así, entonces, el lector nunca se entera de quién es aquel alguien que afectó el ánimo de Mina y la atención se redirige a los diálogos entre las dos mujeres.

Como parte de la cronotopía, se puede decir que las tres mujeres (abuela, madre y nieta) se encuentran en una casa humilde, al amanecer del primer viernes de un mes. Tan solo están despiertas la mujer mayor y la joven, quien desea ir a misa, pero no puede hacerlo con un vestido sin mangas. Su abuela ignora que es el primer viernes de mes y el día anterior ha lavado unas mangas postizas que, dado el escaso sol, no se han secado. Mina se molesta por eso, viste las prendas húmedas, toma su mantilla y su libro de oraciones y sale de casa. Quince minutos después vuelve y culpa a su abuela de su intento frustrado de comulgar, mientras llora, según ella, “de rabia” (García Márquez, 2012b, p. 216); entra a su habitación, abre un baúl personal, toma unas cartas, va al baño por segunda vez en la mañana, arroja estos papeles en el retrete y, a las siete, va a la sala, su taller artesanal de rosas. Luego de su trabajo con Trinidad, su abuela hace varias preguntas sobre el estado de ánimo de Mina. El cuento termina con una discusión entre ellas y la reiteración irónica, por parte de la abuela, de su senilidad y locura.

Resulta importante revisar la ceguera de la abuela. Su incapacidad para ver aguza sus otros sentidos y tiene completamente claros los movimientos de su nieta esa mañana. De ahí que pueda reclamarle su extraño comportamiento. Su ceguera también es motivo de insulto por parte de Mina: cuando se acerca el cierre del cuento, ella ofende a su abuela diciéndole: “Anda a verlo con tus propios ojos” (p. 219), en el momento en que la anciana le pide que le permita revisar su baúl. Curiosamente, incapaz de ver, esta mujer conoce más de su nieta que la misma madre de Mina, personaje ambiguo.

Sobre la abuela, puede también decirse que ella hace una mención irónica de su curiosidad y la llama “locura” para descalificar su propia apreciación de la realidad. Sin embargo, la forma como ella opera es la lúcida. Por ejemplo, tras la partida de Trinidad, la abuela dirá: “Mina —dijo la ciega—. Si quieres ser feliz, no te confieses con extraños. Mina la miró sin hablar” (p. 217). Esto sugiere que es un error que, al no haber podido asistir a la misa, Mina ubique como confesora a una mujer como Trinidad. En cuanto a la madre, también vale la pena indicar que hace una aparición tenue en el relato: solo figura dos veces y en ambas busca explicaciones a las situaciones que ocurren sin ella. Incluso, se puede indicar que el personaje más importante del relato es la misma anciana. Ella nos permite acceder a una forma de entender esa realidad particular del secreto

de Mina, al tiempo que despunta el rol femenino de la escritora, pues lo hace de una manera apasionada hasta la aurora.

Al seguir con esta secuencia de relatos, está “Los funerales de la Mama Grande” (1962), que da título al segundo libro de cuentos del joven García Márquez y lo concluye. Este relato presenta la historia de María del Rosario Castañeda y Montero, una joven que, desde sus veintidós años, y gracias al poder de su familia, fue la “soberana absoluta del reino de Macondo” (García Márquez, 2012b, p. 221), hasta su muerte, en un septiembre soleado. El cuento se centra en esta inadvertida muerte y en las implicaciones que tuvo a diversos niveles de la vida nacional; de ahí que se puedan encontrar tres núcleos temáticos importantes: el tono de la narración, las características de la Mama Grande y de su poderío y, finalmente, los espacios y sujetos que activa su muerte.

Es indispensable iniciar con el tono de la narración, ya que ubica el relato a un nivel, al mismo tiempo, oral e irónico. Lo primero se logra desde el inicio, cuando el narrador afirma, por ejemplo, que es tiempo de “empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional” que fue la Mama Grande, y nombra a la audiencia como “incrédulos del mundo entero” (p. 221). Este ejercicio narrativo, entonces, se perfila como un esfuerzo oral por exponer a las multitudes un relato mítico que puede parecer inverosímil, pero que está revestido de verdad. Cuando estamos frente a una leyenda o un mito, no tenemos más que esperar encontrar las relaciones entre los símbolos de la historia, entre las metáforas que se plantean. De suerte que no solo se parodia el lenguaje místico y arcaico, sino que se complementa con otro lenguaje, asociado con los discursos de la plaza pública, en donde los gritos del animador de feria, del artista vagabundo, del culebrero y del mercader de ilusiones transmiten mensajes o, a través de amuletos y bebidas, buscan menguar dolencias.

Ahora, parte de este juego narrativo se completa con el tono irónico utilizado, al querer parodiar el discurso político convencional. Sus descripciones sobre los efectos y la conmoción que causa la muerte de esta matronaza desnaturalizan el desarrollo de los hechos. En otras palabras, su actitud hacia la historia parece resaltar su absurdidad y locura. Un ejemplo de ello es que, después de los ritos fúnebres, “han recuperado la serenidad y vuelto a tomar posesión de sus estados el presidente de la República y sus ministros y todos aquellos que representaron al poder público y a las potencias sobrenaturales” (p. 221). Al hacer de un evento local un evento nacional (político y celestial), todas las relaciones entre sujetos se convierten en nuevas experiencias; así, es posible observarlas al mismo tiempo, desde la verosimilitud de una leyenda y desde

la burla de ver, por ejemplo, al Papa sudando bajo el calor de Macondo. Pero, en “Los funerales de la Mama Grande”, el discurrir se asocia e incide no solo con el discurso político, sino con los actos de los propios políticos y con la labor de la prensa:

Los habitantes de la capital remota y sombría vieron esa tarde el retrato de una mujer de veinte años en la primera página de las ediciones extraordinarias, y pensaron que era una nueva reina de belleza [...] y el presidente de la república, sorprendido por la noticia cuando se dirigía al acto de graduación de los nuevos cadetes, sugirió al ministro de guerra, en una nota escrita de su puño y letra en el revés del telegrama, que concluyera su discurso con un minuto de silencio en homenaje a la Mama Grande... (García Márquez, 2012b, pp. 229-230)

El último esfuerzo irónico del narrador es el cierre del cuento y, por tanto, de la palabra como memoria. Esto acontece cuando él afirma que, para terminar de recobrar el equilibrio que la Mama Grande les había quitado a todos y todo:

Sólo faltaba entonces que alguien recostara un taburete en la puerta para contar esta historia, lección y escarmiento de las generaciones futuras, y que ninguno de los incrédulos del mundo se quedara sin conocer la noticia de la Mama Grande, que mañana miércoles vendrán los barrenderos y barrerán la basura de sus funerales, por todos los siglos de los siglos. (p. 237)

Así cierra el relato, con una oposición entre el recuerdo —su acto de narrar el magno evento para darlo a conocer a los incrédulos— y el olvido —la transitoriedad misma de la muerte que será barrida para siempre—, entre su narración mítica y el trabajo de los historiadores que puedan llegar. Un último apunte sobre la narración es también que se cierra sobre sí misma, cuando repite elementos tanto en el inicio como en el final. Estos son: la lista de sujetos del pueblo que acudieron al funeral, el llamado al oyente incrédulo y la mención del equilibrio recobrado: “Mañana miércoles vendrán los barrenderos y barrerán la basura de sus funerales”. El relato finaliza como empieza, con la presencia del narrador y la evocación de una armonía perdida.

El segundo aspecto importante es el personaje central, la Mama Grande. Como ya se indicó, su mandato sobre el pueblo de Macondo llegaba a los noventa y dos años, cuando la sorprendió la muerte, y fue sorpresa pues ni ella ni los habitantes del lugar pensaron en algún momento que existiese la finitud en su vida. Por eso, es posible

dividir sus características entre la vida y la muerte, ya que esta última armoniza el equilibrio nacional, perdido en todo su mandato.

El primer momento por examinar es, entonces, la vida. La Mama Grande es una mujer que organizaba al pueblo, decidía los matrimonios, daba limosnas a la festiva plebe en sus propios cumpleaños, era adulada por autoridades del lugar y no necesitaba arrodillarse en la misa. Esta suma de características es valiosa, dado que la Mama Grande es un gran poder que, por fin, muere y que gobernó la fertilidad de la tierra desde su propia esterilidad. La construcción de lo femenino en este personaje se encuentra, entonces, en otro ámbito.

Otro aspecto importante en este mismo sentido gira alrededor de la tierra y la tenencia de bienes. Se da por caso que su casa es considerada por el narrador como una “hacienda desmedida” o que cuando ella está presentando su última voluntad, dicta sus propiedades, “fuente suprema y única de su grandeza y autoridad”, es decir, sus encomiendas de la Colonia, cinco municipios por los que cobraba arriendo y dinero escondido, proveniente de la Independencia, etcétera. Entre su “patrimonio invisible” (García Márquez, 2012b, p. 222), aquella “justificación moral del poderío de la familia”, la Mama Grande se confiere la riqueza del subsuelo y una enorme enumeración de objetos y bienes. Esto quiere decir que se atribuye a ella y a su familia el país entero, tal como lo afirma el narrador: por mostrar unos casos, se encuentran los recursos naturales y la geografía nacional, los elementos patrios, las instancias del Estado, la milicia, la ejemplaridad, la cultura y el ocio, Bogotá (“Atenas suramericana”) y la moral cristiana, entre otros elementos que no alcanzó a pronunciar.

Este manejo del universo también le implicó relaciones de temor y enemistad. Por parte del pueblo, por ejemplo, se puede ver que, en las celebraciones públicas de sus cumpleaños, “se vendían estampas y escapularios con la imagen de la Mama Grande” (p. 228), lo que refuerza su carácter mítico y la dependencia que sentía el pueblo, bien alimentado en estas fiestas, hacia su gobierno. Por otra parte, el deseo de esta matrona era finiquitar personalmente a una tropa de masones federalistas; de lo que se puede inferir que, para ella, la existencia de masones afectaba el normal desarrollo de un gobierno católico y centralista, que defendía la tenencia y administración de la tierra.

Ahora bien, sobre su familia, es posible identificar varios factores. En un primer momento, su poder obedece a dos siglos de predominio familiar; su presencia política es tradicional y su existencia como matrona representa tal fuerza mítica que los habitantes la pensaban inmortal y dueña de la tierra, de eventos naturales como la lluvia, del paso del tiempo y de sus vidas. También, sobre su abolengo, se reseña que, en su casa,



se celebraban “lutos superpuestos”, o bien, “duelos sucesivos de la familia”, es decir, la presencia de la muerte es continua.

Otro aspecto, ligado al anterior, es su parentela o herederos universales, de los cuales solo se presenta al mayor, Nicanor, y a la menor, Magdalena, exponiendo dos fuerzas que han estado muy presentes en la historia de Macondo y del reinado de la Mama Grande: la fuerza de las armas (“botas con espuelas y un revólver calibre 38, cañón largo”, y que ejerce el poder pues ella ya no tiene fuerzas, y la de Dios: Magdalena “renunció a las glorias y vanidades del mundo en el noviciado de la prefectura apostólica”). Es así como la descendencia de la Mama Grande existe en dos frentes: en el primero, ha encontrado en el incesto la forma legítima de mantener controlado y concentrado su poder; en el segundo, ha fundado, ejerciendo el derecho de pernada<sup>33</sup>, una prole bastarda que no tiene reconocimientos legales y que trabaja para ella.

En el segundo momento, el de la muerte, puede verse que su deceso, causado por una dolencia indeterminada, fue un evento tan importante que en él participaron sus familiares, las autoridades terrenales: el padre Antonio Isabel, el Papa y el presidente de la República, “los representantes de la banca, el comercio y la industria”, el médico laureado en Montpellier y las reinas nacionales, y el pueblo: bananeros, prostitutas, hechiceros, lavanderas, camaroneros, etc. Sin embargo, esta movilización no es lo más crucial, hay algo particular en esta muerte y es su prolongación: agoniza durante mucho tiempo y en su lecho de muerte alcanza a registrar legalmente sus bienes materiales y morales. Aún más, su funeral se aplaza mientras el presidente encuentra una razón legal para asistir a él y su muerte se celebra durante catorce días enteros.

---

33 Este tema resulta interesante si al derecho de pernada o posibilidad de los señores feudales de acceder a las mujeres de sus vasallos se suman expresiones como “reino”, “pago del derecho de habitar en sus tierras”, “diezmo” y “visión medieval”, al haber visto a la joven María del Rosario en plena asunción de su imperio, tras la muerte de su padre: el caciquismo o gamonalismo de la Mama Grande es la réplica del ejercicio feudal, en donde la ley del poder se acompaña con la ley divina.



## 7. La transposición de la identidad social en la cuentística de García Márquez

Al seguir los lineamientos sugeridos en el modelo adoptado para el análisis sistémico de los cuentos, el momento del análisis, orientado a desplegar elementos cronotópicos y actanciales, va dando luces sobre el proceso hermenéutico; además sirve para ir situando el material indexical, el cual se aprovecha en este segundo gran momento, el de la interpretación, que une el conjunto de textos detallado con elementos del contexto (social, político, cultural y cognitivo). Solo así se puede percibir la gran dimensión oculta del sentido sociohistórico que aporta huellas o rasgos de la personalidad histórica de Colombia, pues, como bien se sabe, el gran derrotero de este esfuerzo investigativo es descubrir lo cifrado en el *corpus* literario elegido sobre la empresa garcíamaquiana, para pensar la forma como se ha construido la identidad social de Colombia (colombianía) en un modelo de nación, que desde la Colonia se ha mantenido en la tensión de inclusión y exclusión. .

Así pues, en el caso de *Ojos de Perro Azul*, es decir, en los catorce cuentos escritos entre 1947 y 1955, se tiene que los personajes, relato tras relato, van asumiendo una postura hacia el exterior; esto es, van saliendo de sus esferas físicas y psíquicas (ataúd-casona; ensimismamiento monológico...), así como también van saliendo de sus ensañaciones y sus desdoblamientos, para comenzar a interactuar en la realidad, pero sin éxito, ora como sonámbulos, ora como seres solitarios e insolidarios; de suerte que, de ese mundo de ultratumba, se desprende un mundo real que hereda conductas marcadas en la carne de sus supervivientes.

No obstante, es hasta 1950, con el cuento “De cómo Natanael hace una visita”, que comienza a despuntar la *otredad en el plano real*, movida por el deseo de un yo oscuro, instalado en un *topos* ambiguo en el que la otredad muy tímidamente adquiere un rostro, el de insolidario e indolente. Así, en esta misma secuencia, la aparición del relato “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” (1951) delinea un Yo y un Tú reales,

ubicados topológicamente bajo el esquema arriba-abajo, amo-siervo, blanco-negro. Entonces, bajo esta estrategia de Gabriel García Márquez, se crea, paralelamente a la aparición de sujetos definidos, la atmósfera de una injusticia social. Por dar un caso, no es gratuito que el significante “negro” aparezca usado veinte veces en este cuento. Algo muy cercano al trazo de la realidad nacional del siglo XIX, basado en la exclusión como moral de Estado con políticas falsamente unitarias de conformación de nuevas identidades nacionales y donde lo bárbaro era lo común bajo el manto de la supresión de los problemas centrados en la heterogeneidad.

Ahora bien, los cuentos que cierran esta compilación anudan la otredad con el símbolo de la lluvia, esto es, el agua en movimiento que simboliza el renacimiento; solo que aquí parece apuntar mejor a la duda, aún, de la vida del otro. Esto quiere decir que la lluvia se instaure como la quimera de una esperanza, el espejismo de que el otro realmente está, a pesar de todo.

“Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” resulta significativo en este sentido. Esta historia, conocida gracias al lente narrativo de una mujer cuyo nombre (Isis-Bella: diosa de la fecundidad), da cuenta de cómo esta mujer vive una semana de lluvia permanente en Macondo desde el interior de su casa, lo cual resulta ser el dorso del interior de su propia cognición. Aquí, la caída del agua es tan bravía que afecta el cuerpo urbano, pues desborda el río, descarrila el tren, provoca la muerte de animales, echa abajo la iglesia y lava por completo el cementerio del pueblo hasta hacer que los cadáveres floten. Pero, además, perturba el cuerpo humano, al confundir la sensación y percepción de Isabel y permitir que la noción del tiempo físico y del otro se vuelvan efluvios.

Nótese, además, cómo en este momento de la producción garciamarquiana el sujeto se ve atascado y adormilado, como el tiempo mismo. Esto es, la confusión generada por la incesante caída del agua también atrapa la existencia real del padre, del esposo Martín, de las mellizas ciegas y hasta de los guajiros sirvientes que trabajan en la casa, pues no sabemos certeramente si existen o son producto de esa anarquía mental instaurada en Isabel. Queda así la posibilidad de seguir indagando cómo la identidad ensimismada del sujeto creado por Gabriel García Márquez adquiere una realidad estable y venidera entre verdores caribeños de un pueblo pequeño y tediosamente monótono.

Quiero resaltar de esta forma, y en esta posible lectura, que hay un tránsito lento y doloroso a propósito del encuentro de unos sujetos-larva, solitarios y ensimismados, que actúan en un plano real-social. Este desplazamiento presente está mediado por un cordón umbilical hacia la realidad, que es la mujer o, mejor decir, lo femenino, lo

fecundo, el agua. Por lo tanto, el socio queda entre paréntesis, como la naturaleza misma del *topos* en el que actúa, siendo más claro, eso sí, su condición personal: personas, esto es, máscaras, que gritan entre prudencias y pudores, en un reino afeminado; es decir, preso de una retórica somática que marca una cierta esencia natural de la humanidad, centrada en la abnegación, la resignación, la emotividad y la piedad (tabla 2).

**Tabla 2.** Elementos interpretativos de *Ojos de perro azul*

Cuento	Año	Elementos narrativos constitutivos
“La tercera resignación”	1947	Muertos-vivos que encerrados sienten la vida exterior y reflexionan sobre ella (conciencia de ultratumba). Son biografías hablando de sus biología: ¿cómo existir en el mundo? (tomar posición hacia afuera).
“Eva está dentro de su gato”	1947	
“Tubal-Caín forja una estrella”	1948	Aparece un otro dentro del yo (otro-yo) que persigue, atosiga y cuestiona esa conciencia desde la lógica especular y la ensoñación.
“La otra costilla de la muerte”	1948	
“Diálogo del espejo”	1949	
“Amargura para tres sonámbulos”	1949	Una mujer solitaria muere lentamente frente a la mirada de sus tres hermanos, incapaces de actuar en el plano real. Un hombre sólo puede interactuar con una mujer en el plano onírico. En el plano de la realidad, no recuerda nada, ni puede actuar conforme al deseo.
“Ojos de perro azul”	1950	
“De cómo Natanael hace una visita”	1950	La otredad despunta en el plano real, movida por el deseo del yo. El otro es el móvil heterónimo de un deseo interior. Surgimiento de un <i>topos</i> ambiguo donde el otro adquiere rostro: insolidario, indolente.
“La mujer que llegaba a las seis”	1950	
“La noche de los alcaravanes”	1950	
“Alguien desordena estas rosas”	1950	El muerto-vivo comienza a “husmear” al vivo. El lugar es una casona vieja.
“Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”	1951	Se delinean un Yo y un Tú reales, bajo el esquema arriba-abajo y amo-siervo (lógica colonial en tiempos modernos).
“Un hombre viene bajo la lluvia”	1954	El símbolo del agua en movimiento. El símbolo de la lluvia es el preludio de la llegada del otro: la esperanza de su aparición final.
“Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”	1955	

**Fuente:** elaboración propia.

No obstante, cuando el lector entra a revisar desde un punto de vista interpretativo los ocho relatos compilados en *Los funerales de la Mama Grande*, escritos entre 1959 y 1962, en Colombia, Venezuela y México, se ve que, ya instalados los personajes en una atmósfera aldeana “caliente”, estos van adquiriendo rostros bien diseñados (de sufrientes, de hecho), en dicotomías y valores opuestos, siendo el más reiterativo el del cacique y el del oprimido. Esto es acompañado de la dicotomía *principio de realidad* y *principio del placer*, es decir, la primacía emotiva y personal sobre el bien común, que equipara, a la postre, la lógica especular o lo que es igual: la falta de reconocimiento del otro, una soledad que es igual a la falta de solidaridad.

Así las cosas, ese pueblo así maquetado otrora (Macondo) cede el paso para que sea morado por la figura materna, afirmando esto con la lógica dicotómica que pasa de lo productivo a lo reproductivo. Así es como se puede justificar la Mama Grande, el poder conservador que, por medio siglo, tuvo la hegemonía absoluta, dominando en compañía de representantes de la religión y políticos corruptos.

Se acaba, entonces, de construir el sí mismo y el otro; solamente que preso de la fórmula dominado-dominador, tal como se detalla en la tabla 3.

**Tabla 3.** Elementos interpretativos de *Los funerales de la Mama Grande*

Cuento	Año	Elementos narrativos constitutivos
“La siesta del martes”	1962	Se acentúa la atmósfera social de un pueblo sumido en la injusticia social (ladrones, caciques, operarios...) y el racismo. La atmósfera física siempre es calurosa (“caliente”), en la que hay dicotomía actancial.
“Un día de estos”		
“En este pueblo no hay ladrones”		
“La prodigiosa tarde de Baltazar”		Se reitera la imagen del cacique que sostiene una dicotomía espacial: el <i>locus</i> , el del pueblo, en contraposición al de la minoría dirigente. Aparece también la dicotomía <i>principio de realidad</i> (terror) frente a <i>principio del placer</i> (imaginación y fantasías frente a inconsciencia).
“La viuda de Montiel”		
“Un día después del sábado”		Creación de un mundo fantástico (Macondo) ambientado por el calor tórrido. En este <i>topos</i> , hay forasteros y sujetos solitarios que alucinan. La mujer se despliega como un ser poderoso, por poseer un secreto (abuela ciega, María del Rosario Castañeda).
“Rosas artificiales”		
“Los funerales de la Mama Grande”		

**Fuente:** elaboración propia.

A partir de estas precisiones, se puede ver cómo en su cuentística Gabriel García Márquez construye un sujeto, el sujeto de la colombianía, pasando por tres fases: la primera, de 1947 a 1951; la segunda, en 1951; y, finalmente, la tercera, de 1955 a 1962, tal como se desarrolla a continuación.

## Primera fase: la identidad individual

En un primer momento, aparece una identidad individual que centra la relación casa-muerte. Allí está el sujeto en el interior de una casa viviendo con fantasmas y evocando a toda hora la muerte. Esto, sin duda, resulta ser la transposición de la propia biografía del escritor. Recurro a los orígenes de las ideas poéticas de García Márquez en sus primeros ocho años de edad, vividos en la casa de sus abuelos maternos en Aracataca, la casa Márquez Iguarán. Nicolás Ricardo, veterano de la Guerra de los Mil Días, y Tranquilina, alias “Tina”, llegaron de la Guajira y se asentaron en Aracataca hacia 1910 para, sin saberlo, servir de pivote al impulso creativo de la construcción del sujeto de la colombianía por parte de Gabo, y que, en esta apuesta compresiva, corrobora que tiene su origen en el nicho *pathocéntrico* del autor (Saldívar, 2014). De hecho, algunos datos clave que se obtienen de los análisis de Saldívar lo confirman, por ejemplo:

- a) Por casi 20 años, *Cien años de soledad* fue llamada *La casa*. Allí transcurre gran parte de la historia de los Buendía.
- b) La casa es el escenario donde transcurre *La hojarasca* y varios cuentos de *Los funerales de la Mama Grande*.
- c) Gabriel García Márquez confesó que escribió *Cien años de soledad* para “volver a esa casa de la infancia”; que todos los días despertaba con la impresión de haber estado en ella durante el sueño. También confesó que, a los ocho años, ya había escuchado en esa casa todo lo que contaría después a través de su pluma de cronista y literato.
- d) Para mantenerlo calmado, su abuela lo sentaba en una silla todas las tardes y lo dejaba estático con los cuentos de espíritus que habitaban los cuartos de la casa (muertos vivos) y que vendrían a pedirle cuentas si seguía molestando. Por tanto, en esa casa, convivía el niño Gabriel entre un inframundo de muertos y un mundo de *vivos muertos*.
- e) Su abuelo lo llevaba al cine, al circo, al río, a conocer el hielo y le contaba historias sobre los horrores de la Guerra de los Mil Días y el duelo que tuvo con Medardo

Pacheco, quien le hacía repetir: “Tú no sabes lo que pesa un muerto”, confirmando de esta forma la existencia consciente de los *muertos vivos*.

En mi opinión, no es errado buscar en la vida del autor las claves de su obra. Así, por ejemplo, según el profesor alemán Dieter Janik (1992), “la casa aparece en los textos de García Márquez con una función doble, a saber, por un lado, como forma ampliada de su intimidad, y por otro, como mundo opuesto a la esfera de poder y de la guerra” (p. 121). Esto lo ha manifestado el propio escritor en las conversaciones con Plinio Apuleyo:

Mi recuerdo más vivo y constante no es el de las personas, sino el de la casa misma de Aracataca donde vivía con mis abuelos. Es un, sueño recurrente que todavía persiste. Más aún: todos los días de mi vida despierto con la impresión, falsa o real, de que he soñado que estoy en esa casa. No que he vuelto a ella, sino que estoy allí, sin edad y sin ningún motivo especial, como si nunca hubiera salido de esa casa vieja y enorme. Sin embargo, aun en el sueño, persiste el que fue mi sentimiento predominante durante toda aquella época: la zozobra nocturna (Apuleyo-Mendoza, 1982, pp. 6-7).

De suerte que la casa o la habitación cerradas son símbolos de la muerte, como si esta fuese un ataúd donde la gente se entierra en vida o donde la gente se encierra a morir, como tantas mujeres de Macondo, empezando por Rebeca tras la misteriosa muerte de su esposo o donde la gente se encierra a suicidarse, como el doctor foráneo de *La hojarasca*, o se encierra a vivir muerta, como Eva en “Eva está dentro de su gato”.

De hecho, este tema bifronte casa-muerte cierra el libro *Ojos de perro azul*, con el cuento “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, que es, al tiempo, el claro preludio de *La hojarasca*. Allí, la casa de Isabel y Martín es una especie de mayúsculo vientre femenino lavado por el agua torrencial que, después de penetrar hondamente en los sentidos de Isabel (a tal punto de que la realidad se le esfuma y queda presa de un estado de ensoñación), en lugar de fertilizar o regenerar su vida y la casa, símbolo de todas las casas del pueblo, termina haciendo que ella se sienta como un fantasma sin coordenadas de tiempo y espacio y, de paso, termina viendo a su madrastra como un espectro sobrenatural.

Aún más, ya hacia el jueves, cuatro días después del inicio del diluvio, Isabel está convertida en un alma (“Un alma pura”, se dirá de Eva), destinada al reconocimiento del olor de los muertos. Una degradación de la vitalidad femenina muy cercana a lo



connotado en “Amargura para tres sonámbulos” (1949) y “Alguien desordena estas rosas” (1950). Al final, el diluvio cesa e Isabel siente un vacío:

Sentí el trepidante y violento silencio de la casa, la inmovilidad increíble que afectaba todas las cosas. Y súbitamente sentí el corazón convertido en una piedra helada. “Estoy muerta, pensé. Dios. Estoy muerta”. Di un salto en la cama. Grité: “¡Ada, Ada!”. La voz desabrida de Martín me respondió desde el otro lado “no pueden oírte porque ya están afuera”. Sólo entonces me di cuenta de que había escampado y de que en torno a nosotros se expendía un silencio, una tranquilidad, una beatitud misteriosa y profunda; un estado perfecto que debía ser muy parecido a la muerte. Después se oyeron pisadas en el corredor. Se oyó una voz clara y completamente viva. Luego un vientecito fresco sacudió la hoja de la puerta, hizo crujir la cerradura, y un cuerpo sólido y momentáneo, como una fruta madura, cayó profundamente en la alberca del patio. (García Márquez, 2012b, p. 132)

Es así como su otro yo, su gemela interior, es vaciada al caer a la alberca del patio. Ella, sin embargo, se reincorpora a la vida; esto es, vuelve en sí para empezar otro ciclo de su vida. Es que Isabel ha escuchado previamente el ruido del tren fugándose de la tormenta, metáfora primaria del recorrido de la vida, de una nueva existencia. Esto mismo se reflejará en *La hojarasca*, pues allí el paso de una vida patricia al de una nueva vida está mediado por otro fenómeno visiblemente atmosférico, pero epidérmico: la hojarasca; ese logrado experimento retórico que explota, por un lado, el polo del proceso simbólico ritual y que remite a un fenómeno natural unido, en el otro extremo, al polo ideológico, que atañe a la organización social y moral del pueblo costero<sup>34</sup>.

La casa, entonces, es como un útero (Isabel relaciona el diluvio que baña las casas con una extraña sensación en su vientre fertilizado con un hijo), pero también es el espacio de fundación y de origen que permite que el morador se enlace con recuerdos, espíritus y muertos-vivos<sup>35</sup> y, he aquí lo importante, es siempre la lluvia que profana la

---

34 Creo que esta condensación tiene una eficacia simbólica tan profunda como conocida. Es lo mismo que sucede con el ritual católico del sacramento. Allí el pan y el vino fluctúan entre el polo ritual, que remite a un fenómeno natural, aquí fisiológico o perteneciente a la ingestión, y su correlación con el polo ideológico, que está inscrito en la teoría de la transustanciación o sacrificio primitivo.

35 En *Cien años de soledad*, José Arcadio Buendía termina jugando cartas en su casa de Macondo con Prudencio Aguilar, después de haberlo asesinado. De suerte que, en la vejez de Buendía, Aguilar se convierte en el inseparable

casa el ser interior, pero es también el agua la que muestra a Isabel que la casa es un paraíso, es el seno materno. Es decir, es un elemento externo (el agua) que viene a lograr, después del diluvio asociado a una culpa pagada de esta manera (“lavar las culpas”), una anulación del fantasma de su *topos* interior y, de resultas, deviene su reincorporación al plano social de la vida, condición de la comunicación con el otro de carne y hueso: “Se oyó una voz clara y completamente viva”. Gracias a Isabel, se reincorpora y se hace cuerpo el otro, lo cual sucede en cuatro días.

Thomas (1983) habla de tres miedos constitutivos a la muerte: el miedo a la propia muerte, el miedo al más allá de la muerte y el miedo a que los muertos retornen. El miedo a la muerte propia incluye la forma de morir. Por ejemplo, nadie quisiera tener una enfermedad lenta y dolorosa. Es que la pulsión a conservar la vida conlleva el miedo a perderla o el miedo a perder los seres queridos, en quienes prolongamos parte de nuestras expectativas y deseos. Así pues, en mi opinión, la literatura permite mantener la ilusión de la muerte como concepto, pero, sobre todo, como experiencia vital y emocional; la misma ilusión de cómo la muerte se prolonga en la vida y en la longevidad de los significantes de un texto. Algo similar a lo que sucede con los días que consagra el pueblo mexicano a la muerte, pueblo más consciente de consentir la muerte en la cotidianidad de la vida.

Esto mismo se puede ver en la cuentística inicial de Gabriel García Márquez quien, preso de los fantasmas de sus abuelos, comienza a escribir la muerte de sus muertos para matar la ausencia, para matar la muerte. Sin duda, un intento de ver lo cotidiano, pero lejano, y de afirmar la muerte ante la forma creciente de negarla por todos lados (Ariès, 2008). Pero, también, un intento de arraigar ese estado de estar muerto en vida, algo que es obsesivo en la obra garciamarquiana y que recae más en la figura femenina de sus personajes ficcionales, como he demostrado arriba, pero que se palpan en la cotidianidad del sujeto real: aquella vida carente de sentido, vacía en lo social, sin ímpetu, lenta y tortuosa en su trasegar, monótona y prosaica en su devenir; en una palabra, aquella vida inundada de soledad. Por cierto, una forma de convivencia con una de las múltiples caras de la muerte, una muerte muy familiar a tantos latinoamericanos, debido a circunstancias sociales y políticas tan conocidas y padecidas como destino histórico y que se metaforizan muy bien en Juan Rulfo (2004) con ese pueblo llamado Luvina: “Nunca verá usted un cielo azul en Luvina [...]. Usted verá eso: aquellos cerros

---

“enemigo”; incluso, le hace compañía en la habitación conyugal.

apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto” (p. 45).

## **Segunda y tercera fases: la identidad ética y la identidad social**

Es necesario aceptar, entonces, la apuesta arriba esbozada: es posible “leer” la historia del sujeto a través de sus textos pues, finalmente, las experiencias escriturarias actúan como registros públicos que revelan identidades individuales. Estas, así mismo, devienen gracias a esa gama de intercambios móviles y perecederos que terminan por conformar el cosmos complejo de sociabilidades. Si lo anterior es así, entonces también el mundo entrañable e intimista de García Márquez se rasga y deviene el mundo social, el mundo de los supuestos ladrones (“La siesta del martes”, 1962), del representante del orbe civil y militar (“Un días de estos”, 1962), de los habitantes poderosos y los pobres bondadosos (“La viuda de Montiel” y “La prodigiosa tarde de Baltazar”, 1962), de mujeres aisladas y tímidas escritoras (“Un día después del sábado” y “Rosas artificiales”, 1962) y de la vida y la muerte de oligarcas (“Los funerales de la Mama Grande”, 1962). En suma, aparece y acontece Macondo, el pueblo de los mitos cristianos y los misterios humanos, mera expresión mítica, ya no de una realidad interior que se subsume entre dualidades (por ejemplo, consciente-inconsciente, vida-muerte, sequía-diluvio...), sino de una realidad social, plantada en un pueblo de dolientes y gozosos, pero también la realidad de la injusticia sociopolítica, la superstición y la exclusión sociopolítica.

Esta evolución del espacio, que va de lo íntimo-individual a lo exterior-social, vinculado al giro de la vida ultra-terrena a la terrena y territorial y a la de la vigilia (la realidad), en detrimento de la ensoñación (lo imaginario), es la otra cara para pensar en el asunto identitario, tal como lo desarrolla la obra inicial de este autor cataquero. En efecto, el joven García Márquez empieza marcando literariamente una individualidad y la va narrando desde un punto de vista subjetivo, esto es, basado en su propia historicidad marcada por los muertos fantasmagóricos y los muertos reales (narrativas de los abuelos en la población de Aracataca). Al hacerlo, expresa tanto su cosmovisión juvenil, marcada por su partida de la madre patria (Aracataca), como su existencia relacionada con un otro especular. Esto es lo que justifica y sitúa el aspecto de la gemelidad que desarrolla en relatos como “Tubal-Caín forja una estrella” (1948), “La otra costilla de la muerte” (1948) o “Diálogo en el espejo” (1949).

Se trata de una identidad que, con Freud (1990), podríamos llamar “identidad de percepción”, asociado al trabajo inconsciente, que es lo más interior de la casa y que, en los albores de la vida, busca por medios alucinatorios satisfacer pulsiones personales bajo la nación humana aprisionada en cada ser, llamada “narcisismo primario”. Es que la noción de identidad en el joven Freud alude a la idea de igualdad ilusoria entre el objeto satisfactor (el seno materno) y el recuerdo levantado por el niño, gobernado por el “principio del placer”<sup>36</sup>.

Sólo que allí mismo está incrustado, debajo de este telón que tiende el deseo, la otredad, ya que lo irremediabilmente perdido (la primera experiencia de satisfacción: el seno de la madre) es lo que mueve a la búsqueda continua del sujeto por vía no racional. El espejo, por ejemplo, solo revela que hay uno frente a su imagen, como pasa en *Diálogo del espejo*, el cual perpetúa en la obra primaria de García Márquez el tema de la gemelidad. Pero, el deseo, tarde o temprano, cumple su labor y se convierte en el motor de la búsqueda del otro, así sea un otro construido en el plano de la construcción o del sueño extático. ¿Acaso no es esto el querer decir de los cuentos “Ojos de perro azul” (1950) y “De cómo Natanael hace una visita” (1950)? Vemos así que el joven García Márquez, a la sazón, se arriesga a salir de su mundo interior y comienza a erigir la otredad. Entonces aparece la tríada tiempo-espacio-sociedad (por ejemplo, martes entre las 11 a. m. y las 2 p. m., días después del sábado, encuentros a las 6 p. m., cantinas, Rebeca, Escovar, Montiel, Macondo<sup>37</sup>, etc.), porque el orbe imaginario forma un yo, mientras el orbe simbólico produce sujetos, esto es, individuos que se sujetan al socio.

36 Una vez el niño surge del parto humano, su existencia queda presa del narcisismo primario absoluto. No obstante, en ese estado de menesterosidad, aparece en su organismo una sensación de necesidad corporal (alimento), la cual, gracias a la anuencia de su madre, queda satisfecha. Ahora, al repararse tal necesidad biológica, se genera una psíquica, la de la repetición de la necesidad en ausencia del objeto satisfactor (el seno materno) y que obliga al aparato interno del niño a la activación regresiva de la huella mnémica de esa “primera experiencia de satisfacción”. Esta, según Freud (1990, vol. 1, p. 323), se logra reproducir de manera alucinatoria, inaugurándose así el placer de representación (mental) que sustituye el placer de órgano, y que da origen al deseo humano pues, finalmente, satisfacer es cumplir un deseo y que es sólo posible gracias al principio del placer que lo gobierna y que permite “la reactivación de las huellas de la experiencia de satisfacción, ese campo de la realidad psíquica que ilustra la experiencia onírica, donde los significantes de la demanda se escenifican por medio de la condensación y el desplazamiento” (Braunstein, 1986, p. 173).

37 De hecho, en el libro *Los funerales de la Mama Grande*, hay tres cuentos que transcurren en Macondo (“La siesta del martes”, “Un día después del sábado” y “Los funerales de la Mama Grande”) y marca, de forma axiomática, su lejanía con los temas personales y supra-reales, como también de su fantasía temática, puesto que, aunque las otras cinco historias no sucedan en Macondo, sí pasan en un pueblo evidentemente macondiano, pues muchos de esos personajes y sus sucesos pasan a *Cien años de soledad* (por ejemplo, Úrsula, Aureliano, Rebeca). Aún más, detrás de esta cuentística del joven García Márquez, está asomada, desde años atrás, su primera novela *La hojarasca*, cuyos hechos sucedieron en Macondo, en 1909.

En este orden de ideas, en la obra garciamarquiana, aparece primariamente la identidad social bajo la idea de una identidad individual marcada por el aislamiento y la soledad que impide la interacción, tal como sucede con sus personajes originarios, pero que va cediendo lentamente a la construcción de la otredad o la diferencia, especialmente en el cuento “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” (1951) donde un negro, que no gratuitamente está encerrado, aparece excluido por sus patronos pudientes y habla con un ángel también negro (fantasma, alucinación). De esta manera, el esfuerzo de la cuentística de Gabo descansa lentamente en estratagemas que van haciendo aparecer al otro bajo la condición de referencias directas con la identidad étnica, tan conflictiva como tensionante, cuyas trayectorias toman matices en sus personajes: sujetos con “vida de perro”, como se diría coloquialmente, es decir, un sujeto cosificado, animalizado, tratado “como un perro” (al igual que los indígenas, como sucede en “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”).

De esta manera, la identidad social en esta obra literaria se inicia dando cuenta de la estigmatización colectiva, centrada en el dilema ético y en la exclusión del diferente representado en un sujeto amnésico que se comunica con un fantasma, que solo tiene valor instrumental, que solo se relaciona con sujetos infantiles y que, además, es concebido por las élites como extinto y antigregario. Así pues, ese paso lento y saturado de sentidos identitarios que progresa en el joven García Márquez comienza con la presencia estética de sujetos inhibidos de un otro real, amnésicos y excluidos por las familias de terratenientes (esas familias, unas veinte a lo sumo, que han gobernado el país durante más de doscientos años). Por eso, el cuento “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” ilustra muy bien la apertura de una idea, con el cierre de otra: el negro Nabo se comunica con un saxofonista negro convertido en interlocutor de ultratumba, esto es: un acto comunicativo entre iguales y con el otro existiendo solo en su condición fantasmagórica. Esto se complementa muy bien en “Un hombre viene bajo la lluvia” (1951), en el que el visitante imaginario “después de muchas noches de vacilación y arrepentimiento [...] había decidido entrar” para que la mujer lo viera por primera vez y terminar diciendo: “Es él, de todos modos. A pesar que lo imaginaba un poco más alto” (García Márquez, 2012b, p. 121).

No era el sujeto esperado, pero “de todos modos” era un otro y la lluvia, esa misma de “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955), sería la que traería la ruptura frente a la mismidad fantasmal, gemela, para dejar paso al retorno de lo auto-referenciado, porque el monólogo de Isabel termina en la convicción de que, luego del diluvio, viene el diálogo. Solo que, como se sabe, después del diluvio, viene

el carruaje apocalíptico cuyas bestias de tracción arrastran las contradicciones del progreso material y social.

Podría decirse, entonces, que la cuentística de Gabriel García Márquez privilegia un “principio de existencia”, gestado, pero engendrado a partir del “principio del placer”, que expresa la ansiedad literaria de desafiar los problemas humanos con esfuerzos de reflexión metafísica. Así se percibe desde sus primeros cuentos en los que el escritor parte de sus situaciones personales, sus nostalgias, sus dolores propios, pero, después de cuatro años (1951-1955), que son cuatro días para Isabel, se tropieza con el contexto histórico, con la dura vida enemiga (*Lebensnot*), marcada por alguien que viene de afuera, revuelve todo y deja el panorama social en ruinas<sup>38</sup>, resignificando oposiciones lógicas y sociales como la de “ricos-pobres” y también la de “poderosos-dominados” cuya moral social será “buenos-malos”. Dicho de otra forma, una gramática de la alteridad bastante familiar

Así pues, solo resta corroborar esto con las marcas tanto formales como funcionales para que las afirmaciones lanzadas queden sostenidas en un trabajo textual. Por ser este el caso, si se atiende a los personajes, en la evolución que va desde *Ojos de perro azul* hasta *Los funerales de la Mama Grande*, al aparecer, el sujeto real se va acoplando a un panorama social de exclusión y diferenciación social, étnica y de género, y en esa amalgama se va evidenciando una superposición de sujetos, con diferentes puntos de vista, inmersos en una múltiple presencia de tiempos (históricos, míticos, subjetivos, públicos...) que se complementan con un espacio que ya no es espacio oscuro y encerrado, sino un miserable pueblo gobernado por la modorra y la injusticia dirigida por dueños y dueñas. Aquí se nota claramente cómo la elección formal rompe la linealidad y unicidad de la historia con la presencia de múltiples personajes, tiempos y espacios. Al hacer esto, desaparecen los protagonismos y permiten la inclusión de otras historias y relatos que desintegran la totalidad sin fisuras impuesta por el poder autoritario. Dicho de otra manera, la forma (expresión estética nueva en relación con la tradición) es una afirmación *anti totalitaria* (tabla 4).

38 Esto es lo que describe con más detalle en las primeras novelas. Esa vida dura representada por la dominación y explotación que terratenientes, los sujetos de las clases privilegiadas del país, tras las guerras del siglo XIX, han dado origen a nuevos asentamientos humanos (Macondo), dejado entrar al otro. La compañía bananera es el tema de *La hojarasca* (1955). Claramente, esta distancia la logrará con mayor aplomo en *La mala hora* (1962), fijando las acciones en un pueblo sin nombre; pero, en todo caso, cerca de Macondo, donde todos sus personajes dejan de ser fantasmas; donde no los anula ni los uniforma bajo el manto de la vida puesta entre paréntesis.

**Tabla 4.** Aspectos formales de la obra inicial de García Márquez

Actantes	Tiempos	Espacios
Los minúsculos y sufrientes protagonistas, patéticos en su mayoría, implican el reconocimiento de la individualidad.  Explosión de la unicidad de una historia personal sustituido por la diversidad de miradas instaladas en el pueblo: <i>superposición de diferentes puntos de vista</i> .  <i>El pueblo se hace proyecto modernizador, acelerado y ruinoso</i>	Presencia múltiple de tiempos: la historia deja de ser una máquina de fotos y se acerca más a una filmadora que altera la secuencialidad del tiempo  La casona vieja cede lentamente el paso a la vida de un pueblo que vive <i>muerto en vida</i> ('Distrito de calor y malaria')	



**Fuente:** elaboración propia.

En relación con los aspectos funcionales, los personajes se visualizan en un pueblo victimizado por una neocolonización armada. Sin duda, su discurso fragmentado es definitorio del *sí* y del *nosotros*, pero como ninguna posición de conjunto es posible, solo quedan puntos de vista diseminados y, por tanto, contradictorios, lo cual evidencia que la identidad social es un efecto discursivo en entredicho. Quizá por eso nos reconstituimos mediante el apoyo en el discurso lúdico, que permite ciertas licencias y ciertas incoherencias.


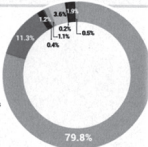

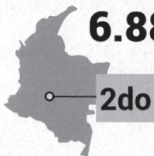
Todo esto mientras, en relación con los tiempos, unos personajes viven gobernados por un mito fundacional, denominado “La Violencia”. Pero, como se sabe, en general, el tiempo que ha regenerado la violencia en Colombia es el de la eterna repetición: la violencia de hoy es la actualización de la de los cincuenta (La Violencia), que es reflejo de las guerras civiles del siglo XIX y estas, a su vez, parten de la guerra entre centralistas y federalistas que revive el trauma de nativos y foráneos. Sucede igual, por ejemplo, con el fenómeno Ga-Ga-Ga (Gaitán, Galán, Garzón): un líder caído reemplaza al otro y luego todos se reprimen y se confunden. La violencia, entonces, se hace mito fundacional, puesto que siempre aparece como una presencia difusa en la memoria en todas

las generaciones. Y como actante mítico, le pasa lo que a las caricaturas animadas (Los Simpson): aparecen intactos, con el mismo rostro, como si vivieran más allá del tiempo social. Por eso, un evento rápidamente es superado por otro y los dos, al final, tienen el destino de ser olvidados, pues están cobijados por el mismo mito. Gracias a esto, el tiempo colectivo se hace “inmediatismo”; el pasado se hace eterno presente (a-histórico). La violencia (hace 60 años) cubre y justifica todas las violencias, lo cual *naturaliza* la barbarie: “Si la violencia está desprovista de historia, ella alimenta una memoria que no tiene que ajustarse a un relato canónico, a una historia constituida” (Pécaut, 2015, p. 133). Así pues, el tiempo circular aparece ante nosotros como un no-tiempo. Oxímoron insensato, pero experiencial, que la literatura denuncia con experimentos como los de Juan Rulfo y su cuento *Luvina*.

Finalmente, esos personajes míticamente a-temporizados viven en territorios que se podrían llamar *topos* del terror, esto es, en medio de una sensación de ser un extranjero en su propio terruño. El terror es el uso calculado de la coerción (represión moral y física), la intimidación (amenaza), la coacción (violencia física y psíquica) y el miedo (angustia, desconfianza). Son nodos imaginarios e indeterminados; los territorios se hacen lugares de paso y celo omnipresente. Como hoy alguien está en su terruño y mañana en una comuna cualquiera, la consecuencia de esto es que ya no hay territorios privados en los cuales cultivar lazos sociales, puesto que hay un ojo-armado o un panóptico que genera *desunión y desconfianza frente al diferente*: si paso la frontera permitida del nosotros, me convierto en sospechoso para los otros. La consecuencia más dramática de esta re-territorialización que convierte el espacio social en un *panóptico del terror* es el desplazamiento, una emigración-inmigración cruel. Según las cifras de la Unidad de Víctimas, Colombia, a 2016, cuenta con 8 131 269 de afectados registrados; de ellos, en 2017, casi siete millones son víctimas del desplazamiento forzado. Esto confirma una constante histórica de la nación: mínima inmigración foránea, mucha migración interna; todo esto matizado por ideologías xenófobas y racistas que abren diferencias regionalistas y clasistas (tabla 5).



Tabla 5. Aspectos funcionales de la obra inicial de García Márquez

Actantes	Tiempos	Espacios
<p>Son silenciosos, solitarios, indefinidos; instancias de vida, datos de conciencia, socorros dinámicos</p> <p>↓</p> <p>Sujetos poderosos y corruptos vs. pueblo victimizado, pasmados y temeroso</p> <p>Infrapolítica/voz ludomítica</p> <p><b>8.131.269</b> </p> <p><b>Hechos victimizantes</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>● Desplazamiento</li><li>● Homicidio</li><li>● Pérdida de bienes</li><li>● Secuestro</li><li>● Acto terrorista/atentado/combatos</li><li>● Amenaza</li><li>● Delitos contra la libertad y la integridad sexual</li><li>● Desaparición forzada</li><li>● Otros</li></ul> 	<p>El tiempo atmosférico interfiere en la psiquis y estado de sus moradores. La exactitud temporal es una ironía</p> <p>↓</p> <p>El tiempo se ancla a la violencia y se hace mito fundacional (<i>El tiempo como eterno retorno de lo mismo</i>)</p> <p>Des-re-temporalización</p> 	<p>Territorios porosos, confusos, desubicados, ilimitados (claustró-fílicos)</p> <p>↓</p> <p><i>Topos</i> del terror: represión moral y física, intimidación, violencia, miedo, angustia, desconfianza</p> <p>Des-re-territorialización</p> <p><b>Desplazamiento forzado</b></p> <p><b>6.883.513</b> VÍCTIMAS TOTALES</p> <p><b>2do</b> país del mundo, después de Sudán, con mayor cantidad de personas en situación de desplazamiento forzado interno.</p> 

Fuente: elaboración propia.



## 8. Una manera de finalizar

El objetivo general, instalado en la búsqueda y comprensión de algunos elementos simbólicos representativos de la identidad social colombiana o colombianía, a partir de su menuda transposición en la cuentística inicial garciamarquiana, es estudiar la literatura como una máquina simbólica de memoria no oficial que sirve para la representación cultural de las identidades colectivas, especialmente en los países que conforman la *periferia del sistema capitalista* (las llamadas repúblicas bananeras, estados de aljibes petroleros, escollos azucareros), pues definidos como colectivo, somos sujetos presos de lógicas sociales excluyentes y dicotómicas que vivimos afanosamente resistiendo, desde la Conquista —que avanzó hasta la Independencia—, muchas de las conductas del conquistador malévolo, aquel “portador de la luz”, que logró la conversión por medio de la palabra, la cruz, el fuego y la espada, todo al mismo tiempo<sup>39</sup>. Es por eso que gran parte de nuestros males parecen estar centrados en aquello que Charles Melman (2002) llamó el complejo de Colón, pues “parece ser la herencia, la catástrofe espiritual y política dejada por el colonialismo. Ese tipo de escisión, de brecha, es lo que va a ser la matriz de la organización inter-subjetiva” (p. 216). Esto es, a la vez, una organización social que se ha caracterizado por anular al otro diferente, por evitar a toda costa su reconocimiento, por una tendencia histórica a sacarlo del juego y a no trabarlo a un “discurso del común” (Martín-Barbero, 1998).

Esta característica histórica, oculta para tanto colombiano ingenuo y víctima, tiene un efecto primario y dramático, ya que nos instala en un país de solitarios sin Dios

---

39 Tal como afirma Tania Roelens (2000):

Es difícil establecer un pacto simbólico común si el miedo, la codicia y el genocidio imperan sobre la posibilidad de oír al otro; cuando se lo reconoce como semejante con la condición de robarle a sus mujeres, ilegitimar su descendencia, someter o eliminar sus dioses y aniquilar sus autoridades; cuando se crea una aculturación traumática, una discrepancia con otro sobre el cual hay que reafirmar siempre un dominio violento para que no vuelva a ser un amo y gozar de él para que él no goce de uno. Se inaugura entonces un lazo social que no fluye y que la Independencia no resolvió. (p. 72)

unificado y sin patria territorial. Macondo es Colombia, con todo y lugares de paso, sus hojarascas y sus vientos apocalípticos. Gabriel García Márquez aseguraba en el prólogo de su obra de 1955 que “los primeros éramos los últimos, nosotros éramos los forasteros”. Este es un claro panorama del fenómeno del *desplazamiento* padecido por efecto de la guerra y por la combinación de culturas peregrinas y regionales que deja por montones expatriados y huérfanos en anomias topo-sociales. Es que la hojarasca, fenómeno social que imita al natural, convierte en ajeno al local y al local en exótico, matizando cada ciudad colombiana, cada Macondo situado, en el crisol de una *hoguera de ilusiones*; esto es: “Maremágnum endemoniado de contradicciones, incongruencias, contrasentidos, por fuera de todas las normas establecidas” (Alape, 1995, p. 4).

Esta descripción sociocultural que puede justificarse históricamente ha cuajado muy bien en el orden de lo simbólico: en Colombia, está afectado el asunto de la ley social (*nomos*). Al comienzo, se impuso la ley del otro por la fuerza de la guerra y de las retóricas. La sospecha de que la Constitución que impera sobre nuestras cabezas es tramposa y que no sanciona con la misma severidad a las distintas clases sociales se llena de un escepticismo central sobre nuestro cuerpo social, porque nuestras leyes no nacieron de nosotros, lo cual hace de nuestra nación un conjunto de espacios inestables y sinuosos. Es que, efectivamente, se vive “una ambivalencia con la ley social, hecha de letras intransigentes y de trasgresión sin culpa, de cohabitación de múltiples lealtades que llevan a la inflación del leguleyismo” (Roelens, 2000, p. 73). Tal como afirma William Ospina (2003), ha existido aquí una discordia entre lo real y lo simbólico:

Para un español la identidad entre la palabra y la cosa es algo indudable. Para un latinoamericano, como para un filósofo, entre las palabras y las cosas no hay una correspondencia plena, sino una zona de vacío, una demora. La lengua nació lejos y no llegó a dialogar con este mundo sino a sobreimponerse a él como se impone el sello sobre el papel oficial, con un golpe y dejando una mancha. Así, las cosas no quedan bautizadas sino designadas, nombradas apenas. (p. 37)

Y como el otro está desaparecido e invisibilizado, el uno es un sujeto solitario que se inventa al otro y, por tanto, condenado así a “cien años de soledad”, bajo sus propias leyes, presas del “principio del placer”, es decir, del ejercicio alucinatorio. Para este caso, está la radiografía de Fernando González (1994): “Todos los males de Sudamérica proceden del vicio solitario. Os hablaré de esto. Entiendo por vicio solitario toda

manera de efectuarse la descarga mental sin que sea excitada (corroborada) por la realidad” (p. 115). Esta soledad y esta manera absurda de disociar, ahora, lo real y lo imaginario, tal como se observa en los juegos de los niños, en los sueños y en las fantasías de los adultos, hace que se privilegie un discurso oblicuo, centrado en la forma lúdica (la fiesta, la broma, la chanza, el doble sentido), en buscar en el otro no al socio, sino un sujeto para dominar, enmarañar y empequeñecer. Por eso, dicho sea de paso, hormiguea exageradamente el sufijo diminutivo en el habla coloquial del enredador, del culebrero. Todos estos son aspectos cíclicos de nuestra conducta que no hacemos más que repetir (sin saberlo) como discordias, porque las mantenemos olvidadas; formas auténticamente efectivas para perpetuar un conjunto de actuaciones en favor de una violencia particular dentro de espacios xenófobos y engraidos, donde el disciplinamiento de la cooptación, la impunidad, el fraude, las censuras, los fanatismos y el clientelismo marcan la interacción cotidiana; además de mezclados con la carencia de una disciplina laboral, la distancia frente a un comportamiento del ahorro y el acrecentamiento de un enmascarado sistema esclavista, impiden todo pacto y alianza.

Este panorama es una constante en la lectura histórica de Colombia, la cual desemboca en una colombianía centrada en la ausencia y la falta: sin el otro (ausencia histórica de un reconocimiento de la diferencia), sin la patria (representada en un territorio inestable y belicoso), sin ley (o con la ley apenas funcionando para unos) y sin discurso sensato (todo se reduce a la chirigota chabacana y al bulo destructivo). Todo esto hace que la razón siempre esté desbordada, a lo que se suma una escisión entre lo real, lo simbólico y lo imaginario; orbes estos que, al estar divorciados, impiden pensar una realidad más allá de la alucinación y el ardid de las fogosidades más elementales, como los primigenios personajes garciamarquianos de *Ojos de perro azul*.

Todo lo anterior nos instala en una lógica social mestiza, es decir, una falsa ética comunicativa que mezcla muchas contradicciones. Por eso, Ospina (2013) afirma que vivimos “el país más mestizo del continente, educado desde 1880 a 1930 en el racismo, el egoísmo y la mezquindad como estilo de vida y el irrespeto por los derechos de los ciudadanos” (p. 24). Una lógica mestiza negada, por su puesto (“¿mestizo yo?”) que algunos filósofos, como Rubén Jaramillo (1994), han preferido llamar “la carencia de una ética ciudadana, nuestro mayor problema” (p. 55), manifestada en hechos diversos, como que, en Colombia, la población inmigrante no alcanza a ser ni el 1%, lo que ha impedido interactuar de forma auténtica con el diferente o que el pueblo se asemeje a un anexo frente a la vida social misma, pues somos como larvas humanas, sonámbulos sin memoria (“pactos de olvido”), seres en modorra.

Quizás por eso mismo para muchos intelectuales el verdadero himno nacional de Colombia sea La gota fría: “Me lleva él, o me lo llevo yo / Pa’ que se acabe la vaina (bis) / Ay, Morales a mí no me llevan, / porque no me da la gana, / Moralito a mí no me lleva, / Porque no me da la gana...”. O él o yo, nunca él y yo. Es la lógica de la exclusión. Claramente, se refleja allí el carácter cotidiano del colombiano. O sea, o el hombre o la mujer, nunca el homosexual; o el liberal o el conservador; nunca el de izquierda; o Millonarios o Santa Fe, etc.

## Cadarzo

Resulta impactante constatar que, para Gabriel García Márquez, la cultura escrita sea un espacio apocalíptico en el que se pierde el sentido y la vida. En efecto, al final de *Cien años de soledad*, se nota cómo leer correctamente los pergaminos de Melquiades implica desdoblar la destrucción de un colectivo. Es decir, al entender Aureliano Babilonia la historia de su familia como aglomeración y no como secuencia (coexistencia de siete generaciones en un instante; espacio-tiempo donde todo lo sucedido con los Buendía sucede a la vez), no solo quiebra la lógica de la historia como evolución de causas-efectos, generando otras maneras de entender la realidad social, sino que confirma que aquel que logre ser “letrado” originará y figurará el fin de su linaje. Si esto es así, ¿qué pensar de la manipulación analítica de sus resquicios en los espacios de ilustración?

## 9. Referentes bibliográficos

- Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales: mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- Achugar, H. (2002). Ensayo sobre la nación a comienzos del siglo XXI. En J. Martín-Barbero (Ed.), *Imaginarios de nación: pensar en medio de la tormenta* (pp. 75-92). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Alape, A. (1995). *Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones*. Bogotá: Planeta.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Apuleyo-Mendoza, P. (1963/1995). Biografía doméstica de una novela. En J. G. Cobo Borda (Comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez* (vol. 1, pp. 241-245). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Apuleyo-Mendoza, P. (1982). *El olor de la guayaba*. Bogotá: Oveja Negra.
- Arbeláez, J. (6 de junio de 1999). A la enemiga. *Lecturas dominicales*, p. 12.
- Ariès, P. (2008). *Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aristizábal, J. (2001). *Gramatical psycho*. Bogotá: Ediciones B.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.
- Bhabha, H. K. (2010). *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bolívar, Í., Ferro, G. y Dávila, A. (Coords.). (2002). *Cuadernos de nación: belleza, fútbol y religiosidad popular*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1996). *Respuestas: por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Braunstein, N. A. (1986). Lingüística (Lacan, entre el lenguaje y la lingüística). En N. A. Braunstein (Ed.), *El lenguaje y el inconsciente freudiano* (pp. 161-236). Buenos Aires: Siglo XXI.

- Bueno, R. (1993). Las ciudades de Ángel Rama: en torno a un modelo de la civilización latinoamericana de los años 60. *Revista Casa de Américas*, 34(192), 42-45.
- Bueno, R. (2010). *Promesa y descontento de la modernidad: estudios literarios y culturales en América Latina*. Lima: Editorial Universitaria.
- Bushnell, D. (2014). *Colombia, una nación a pesar de sí misma*. Bogotá: Planeta.
- Caballero, A. (1986). Prólogo. En O. Behar, *Las guerras de la paz* (pp. 7-9). Bogotá: Planeta.
- Cárdenas, A. (2002). El cuento en su metáfora. “Un día de estos” de Gabriel García Márquez. *Revista Folios*, 15, 52-61.
- Castaño, G. (2007). Cultura popular, oralidad y literatura en “Los funerales de la Mamá Grande”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, 255-268.
- Castro-Caicedo, G. (16-23 de marzo de 1977). Gabo cuenta la novela de su vida. *El Espectador*.
- Castro-Caicedo, G. (2012). *Gabo: cuatro años de soledad. Su vida en Zipaquirá*. Bogotá: Ediciones B.
- Charaudeau, P. (1986). *Análisis del discurso y sus implicaciones pedagógicas*. Cali: Universidad del Valle.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Chilton, P. y Schäffner, C. (2000). Discurso y política. En T. Van Dijk, T. (Comp.) *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa.
- Cobo-Borda, J. G. (1984). Vueltas en redondo en torno a Gabriel García Márquez. *Revista Eco*, 272, 113-139.
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. New York: Cambridge University Press.
- Deas, M. (2006). *Del poder y la gramática*. Bogotá: Taurus.
- Dueñas, G. (1998). Familia, mestizaje y formación de Estado. *Post-data*, 3, 23-45.
- Eagleton, T. (2013). *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona: Península.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Freud, S. (1990). *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gadamer, H. G. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
- García-Canclini, N. (2005). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- García de la Torre, M. A. (9 de julio de 2007). La estirpe olvidada. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2567326>.



- García Márquez, G. (1973). Autopresentación. En S. Facio y A. D'Amico (Eds.), *Retratos y autorretratos* (pp. 65-66). Buenos Aires: Crisis.
- García Márquez, G. (1982). *Discurso de aceptación del Premio Nobel. La soledad de América Latina*. Disponible en [https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia\\_marquez/audios/gm\\_nobel.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm)
- García Márquez, G. (1983). *La hojarasca*. Bogotá: Oveja Negra.
- García Márquez, G. (1989). *El general en su laberinto*. Bogotá: Oveja negra.
- García Márquez, G. (3 de mayo de 1970). Gabo: cómo empecé a escribir. *Magazín Dominical*. Recuperado de <https://www.elspectador.com/publicaciones/especial/articulo194691-empece-escribir>
- García Márquez, G. (2012a). *Cien años de soledad*. Bogotá: Norma.
- García Márquez, G. (2012b). *Todos los cuentos*. Buenos Aires: Mondadori.
- García Márquez, G. (2014). El viaje a la semilla. Entrevista guiada por Carlos Jiménez, Humberto Molina y Marta Restrepo. *Revista el Malpensante*, 152, 17-25.
- García-Usta, J. (1995). *Cómo aprendió a escribir García Márquez*. Medellín: Editorial Lealon.
- García-Usta, J. (1999). Jacques Girard: un profesor cuadrículado. *Revista Víacuarenta*, 4, 19-30.
- García, K., Engel, P. y Adoue, S. B. (2006). "Cien años de soledad" y la masacre de Aracataca. *Question/Cuestión*, 1(9), 1-10. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/164/105>.
- Geertz, C. (1992). *La interpretación de las culturas*. Madrid: Gedisa.
- Girard, J. (1988). *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad*. Bogotá: Editorial Nueva Época.
- Girard, J. (2002). *Textos costeños: obra periodística 1. Gabriel García Márquez*. Barcelona: Random House Mondadori.
- González-Ochoa, F. (1994). *Don Mirócleles*. Medellín: Pontificia Universidad Bolivariana.
- Goubert, B. (2009). De cantaoras y cantantes: apropiaciones diferenciales del patrimonio sonoro de la nación. *A Contra Tiempo*, 14, 28-42.
- Halbwachs, M. (1976). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Mouton: Archontes.
- Hall, S. y Du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Isaacs, J. (2007). *La María*. Barcelona: Espasa.

- Janik, D. (1992). Tres motivos centrales en la imaginación poética del narrador Gabriel García Márquez. En J. G. Cobo Boda (Comp.), *Gabriel García Márquez: testimonios sobre su vida, ensayos sobre su obra* (pp.112-131). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Jaramillo, A. (2013). *Disidencias: trece ensayos para una arqueología del conocimiento en la literatura latinoamericana de siglo XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Jaramillo, A. (20 de abril de 2014). 'Cien años de soledad': una novela inteligente. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/cien-anos-de-soledad-una-novela-inteligente-articulo-487697>
- Jaramillo, A. (18 de junio de 2017). Gabriel García Márquez o el relojero del oficio. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/gabriel-garcia-marquez-o-el-relojero-del-oficio-articulo-698978>
- Jaramillo, J. (1994). *La personalidad histórica de Colombia*. Bogotá: Áncora Editores.
- Jaramillo, R. (1996). Vicisitudes de la identidad nacional. *Contravía. Textos para un debate*, 14, 12-14.
- Jaramillo, R. (1998). *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Argumentos.
- Jedlowski, P. (2000). La sociología y la memoria colectiva. En A. Rosa, G. Belletti y D. Bakhurst (Eds.), *Memoria colectiva e identidad nacional* (pp. 123-134). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Joset, J. (1995). Europa imaginada, Europa leída. Gabriel García Márquez, textos costños, 1948-1952. En J. G. Cobo Borda (Comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez* (vol. 1, pp. 193-211). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Larrosa, J. (2007). Leer (y enseñar a leer) entre las lenguas. 20 fragmentos (y muchas preguntas) sobre lectura y pluralidad. En J. Larrosa, L. A. Fernández, H. A. Delgado y T. N. Oviedo (Eds.), *Leyendo en Babel: lectura, educación y ciudad* (pp. 24-34). Cali: Universidad Icesi.
- Laurent, M. (2008). *Contrabando en Colombia en el siglo XIX: prácticas y discursos de resistencia y reproducción*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Lomas, C. (1991). La imagen: instrucciones de uso para un itinerario de la mirada. *Signos, teoría y práctica de la educación*, 1, 14-25.
- López, O. (2008). El discurso del trabajo durante el siglo XIX. En F. Benavides (Ed.), *La construcción de identidades subalternizadas en el discurso jurídico y literario colombiano en el siglo XIX* (pp. 161-216). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Maldonado, C. E. (Octubre de 2013). ¿Podemos hablar de colombianía? *Le Monde Diplomatique, el Dipló*, 127, 13-15.

- Martin, G. (2009). *Gabriel García Márquez: una vida*. Barcelona: Debate.
- Martín-Barbero, J. (1998). Un nuevo mapa cultural. En Y. Campos y I. Ortiz (Comps.), *La ciudad observada: violencia, cultura y política* (pp. 3-10). Bogotá: Observatorio de Cultura Urbana.
- Martín-Barbero, J. (2000). *El futuro que habita la memoria*. Bogotá: Museo Nacional.
- Martín-Barbero, J. (Febrero de 2002). Colombia: entre la retórica política y el silencio de los guerreros. *Revista Número*, 31, 25-31.
- McGrady, D. (1972). Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez. *Thesaurus*, XXVII(2), 293-320.
- Melman, C. (2002). El complejo de Colón. En *El complejo de Colón y otros textos: clínica psicoanalítica y lazo social*. Bogotá: Cuarto de Vuelta Editores.
- Melo, J. O. (1992). Etnia, región y nación: el fluctuante discurso de la identidad. En M. Jimeno, G. Ocampo y M. Roldán (Comp.), *Memorias del Simposio Identidad Étnica, Identidad Regional e Identidad Nacional* (pp. 135-156). Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek.
- Melo, J. O. (2006). Contra la identidad. *El Malpensante*, 76. Recuperado de [http://www.elmalpensante.com/articulo/359/contra\\_la\\_identidad](http://www.elmalpensante.com/articulo/359/contra_la_identidad).
- Montes, R. (1995). Gustavo Ibarra Merlano: de Sófocles a García Márquez. En J. G. Cobo Borda (Comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez* (vol. 1, pp. 37-46). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Morin, E. (1992). *Las ideas*. Madrid: Cátedra.
- Morin, E. (2008). Alteridad y muerte en "Ojos de perro azul". *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, 4, 88-98.
- Moscovici, S. (1984). *Psicología social II. Pensamiento y vida social: psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Paidós.
- Mouffe, C. (1999). *El retorno de lo político*. Barcelona: Paidós.
- Nieto, M., Muñoz, S. y Díaz, S. (2010). *Ensamblando la nación: cartografía y política en la historia de Colombia*. Bogotá: Uniandes.
- Ordóñez, M. (1995). Construcciones culturales: nación y narración. *Revista Texto y Contexto*, 28, 98-120.
- Ospina, W. (2013). *Pa' que se acabe la vaina*. Bogotá: Planeta.
- Ospina, W. (2003). El renacer de la Conquista. *Revista Número*, 37(separata), 34-39.
- Ospina, W. (24 de julio de 2011). Castas. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.elspectador.com/opinion/castas>.

- Otero, L. y Correa, M. (2013). La escritura de relatos policíacos: un escenario para la recursividad y la abducción. *Lenguaje*, 41(2), pp. 303-324.
- Parra, F. (2005). *Modernidad y posmodernidad: desafíos*. Santiago de Chile: Red Pharo.
- Paternostro, S. (2014). Soledad y compañía. *Malpensante*, 152, 35-53.
- Paz, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- Pécaut, D. (2003). *Violencia y política en Colombia*. Bogotá: Pléyade.
- Pécaut, D. (2015). *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria*. Bogotá: La carreta histórica.
- Peguero, S. (19 de abril de 2017). Dulce y salada, una metáfora de la memoria. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elspectador.com/noticias/cultura/dulce-y-salada-una-metaphora-de-la-memoria-articulo-689979>.
- Platón. (1999). *Cratilo o de la rectitud de los nombres*. Bogotá: Ediciones Universales.
- Porchia, A. (1989). *Voces*. Buenos Aires: Edicial.
- Rama, Á. (1982). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura.
- Rama, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Editorial del Norte.
- Rodríguez, F. (2002). *La cultura como texto*. Bogotá: Ediciones Pontificia Universidad Javeriana.
- Roelens, T. (2000). Avatares de la palabra y búsqueda de nuevos lenguajes. En M. Figueroa y P. Sanmiguel (Eds.), *¿Mestizo Yo?* (pp. 69-81). Bogotá: CES-UN.
- Rowe, W. (1995). Gabriel García Márquez, la máquina de la historia. En J. G. Cobo Borda (Comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez* (vol. 2, pp. 425-440). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Rulfo, J. (2004). *El llano en llamas*. Madrid: Cátedra.
- Saldívar, D. (2014). La casa natal. *Gabo, 1927-2014*. Bogotá: Publicaciones Semana.
- Sanabria, F. (2004). *La virgen sigue apareciendo: un estudio antropológico*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/1246/>
- Siebermann, G. (1992). Fabulación sobre lo fabuloso: acerca de Gabriel García Márquez. En J. G. Cobo Borda (Ed.), *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida, ensayos sobre su obra* (pp. 204-242). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, G. (1977). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York: Oxford University Press.

- Taussig, M. (1987). *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Thomas, L. (1983). *Antropología de la muerte*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Uribe-Celis, C. (1992). *La mentalidad del colombiano: cultura y sociedad en el siglo XX*. Bogotá: Ediciones Alborada.
- Valenzuela, L. (1980). *El libro que no muere*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vargas-Llosa, M. (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral.
- Vargas-Tisnés, G. (2016). *La nación de los mosaicos: relaciones de identidad, literatura y política en Bogotá (1856-1886)*. Bogotá: Publicaciones Universidad Externado de Colombia.
- Vasilachis, I. (1997). *Discurso político y prensa escrita: la construcción de representaciones sociales. Un análisis sociológico, jurídico y lingüístico*. México: Gedisa.
- Von Der Walde, E. (1997). Limpia, fija y da esplendor: el letrado y la letra en Colombia a finales del siglo XIX. *Revista Iberoamericana*, LXIII(178-179), 71-83. Doi: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1997.6228>.
- Von Der Walde, E. (1998). Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad. En S. Castro-Gómez y E. Mendieta (Eds.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Porrúa.
- Wade, P. (1997). *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Bogotá: Universidad de Antioquia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Uniandes, Siglo de Hombre Editores.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.
- Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- Yáñez, C., Terán, J., Rodríguez, S. y Bustamante, U. (2012). *Identidades y alteridades en Colombia: su construcción discursiva a través de la historia*. Manizales: Universidad Nacional de Colombia.
- Zambrano, F. (2007). *Historia de Bogotá, siglo XX*. Bogotá: Villegas Editores.
- Zuluaga, C. (2007). *Puerta abierta a García Márquez*. Bogotá: Carrera Séptima.

## **Autor**

Profesor e investigador de la Facultad de Ciencias y Educación, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Miembro de la Red de Docentes del Distrito, de la Red para la transformación de la formación docente en Lenguaje, de la Red Iberoamericana de los estudios de la Oralidad y de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso. Autor de varios libros sobre lingüística, semiótica cultural y pedagogía de la lengua materna (2008, 2012, 2015); compilador de obras sobre investigación en lengua materna (2014, 2017) y autor de publicaciones en revistas científicas de Colombia, España, Italia, República Checa, México y Chile, que a la fecha suman cuarenta y ocho artículos de producción personal, muchos de ellos manejando temas de semiótica literaria y semiótica cinematográfica.



Este libro se terminó  
de imprimir en  
noviembre de 2018  
la Editorial UD  
Bogotá, Colombia