

III
*El discurso de la nación moderna:
continuidades y rupturas*

*Apuntes para el estudio
de la narrativa de Héctor Rojas Herazo*

OLGA ARBELÁEZ PINTO
Washington University

No sabemos, Dios mío, lo que nos ha sido encomendado. No nos han sido dados los instrumentos, estamos inermes.

HÉCTOR ROJAS HERAZO, *Celia se pudre*

En su obra narrativa, Héctor Rojas Herazo presenta un universo fragmentado en el cual la realidad se construye a partir de cuadros o escenas tomados tanto de la cotidianidad como de la vida interior de sus personajes. Su mundo es determinista, cargado de un halo pesimista y doloroso. Sus personajes están condenados a sufrir desde antes de su nacimiento y están en la tierra pagando pecados que no han cometido. Sus destinos están predeterminados y nada ni nadie puede alterar el curso de los acontecimientos. En sus novelas es posible identificar una multiplicidad de voces narrativas que se mezclan en una polifonía poco convencional y compleja. Esto hace que, en general, sus textos sean enigmáticos y de difícil lectura.

Héctor Rojas Herazo nació en Tolú (una ciudad del departamento de Sucre, en la zona atlántica del país), en 1921. Además de novelista, es poeta, pintor y periodista. Ha publicado tres

novelas: *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el arzobispo* (1967), obra que ganó el premio nacional de novela Esso, y más recientemente *Celia se pudre* (1985), una novela monumental de más de ochocientas páginas. La primera de las mencionadas narra la historia de la familia Domínguez Ahumada en un pueblo de la costa Atlántica. Las otras dos tienen como referente intertextual a la misma familia y a su matriarca, Celia. También comparten el mismo espacio narrativo: Cedrón, un pueblo costeño. Por esto, y por otras características, los ensayos críticos en torno de su obra narrativa han tendido a compararla con la producción de García Márquez. Particularmente, se ha dicho que *Respirando el verano* es un lejano (pero pobre) antecedente de *Cien años de soledad* (Menton, 251; Ayala, 324)¹. Este tipo de aproximaciones críticas al escritor sucreño ha contribuido a la creación del estereotipo y ha relegado su valiosa producción literaria a un segundo plano. En efecto, hay muy pocos estudios sobre su obra, los cuales, en su mayoría, se encuentran inéditos². En consecuencia, Rojas Herazo ha sido y es todavía un escritor marginado de la narrativa colombiana.

En general, sus novelas están caracterizadas tanto por su estilo barroco como por la forma abierta de su narrativa. Su obra

¹ Específicamente, Seymour Menton dice: “Por estos defectos estilísticos, por la confusión cronológica, por la ausencia de la sociedad pueblerina y por la falta de trascendencia, *Respirando el verano* no es una novela de primera categoría” (280). Fernando Ayala Poveda, por su parte, afirma lo siguiente: “Infortunadamente la magia pura de esta novela se echa a perder por el desorden narrativo. Aquí la técnica mata la historia de Celia. Es tal la confusión que la crónica queda despedazada en la mente del lector” (326).

² Entre los estudios dedicados a la obra de Rojas Herazo el más completo y detallado es la tesis doctoral de Azalea García titulada “La novelística de Héctor Rojas Herazo, 1962-1985”, a la cual me referiré con frecuencia en este estudio.

es barroca en el sentido de que es intrincada y compleja. En cada novela hay un sinnúmero de historias que se suceden en diferentes planos temporales e incluso, como en el caso de *Celia se pudre*, en distintos planos espaciales. Además, el tratamiento del lenguaje contribuye al barroquismo: Rojas Herazo escribe con una prosa rica y poética que constantemente bombardea al lector con poderosas imágenes que estimulan su sensibilidad y que tienden a dejar una profunda impresión.

En cuanto a la forma abierta de su narrativa hay que señalar dos aspectos. En primer lugar, el hecho de que sus obras son episódicas. Sus novelas están compuestas de secuencias y cada una es, prácticamente, una historia en sí misma. En el caso de *En noviembre llega el arzobispo* y *Celia se pudre*, pueden considerarse independientes. La mayoría de ellas podría suprimirse sin que esto alterara para nada el desarrollo de la(s) historia(s) principal(es). Asimismo, como lo prueba una novela tan voluminosa como *Celia se pudre*, los textos de Rojas Herazo podrían extenderse en forma infinita a partir de la inclusión de muchos nuevos episodios. En segundo lugar, su narrativa está llena de personajes que aparecen, dicen o hacen lo que tienen que hacer y, después, desaparecen. Cada uno presenta parte o fragmentos de su propia historia, la cual podría seguirse en la novela. Sin embargo, el autor opta por dejar todos esos episodios inconclusos. Así, en su universo narrativo hay muchísimos personajes e historias que son totalmente prescindibles y que, en apariencia, no tienen ninguna función específica en relación con los personajes más importantes.

Además, la forma abierta de su narrativa está reforzada por la manera como Rojas Herazo subvierte los cánones de la novela moderna. Tal vez la vocación poética y la profesión de pintor

del autor expliquen su preferencia por los fragmentos y la estructura episódica de sus obras, junto con su afán por crear un flujo espacio-temporal distinto. Casi podría decirse que en sus novelas no hay una historia, y, en algún sentido, casi se puede decir que no pasa nada.

La técnica narrativa de Rojas Herazo sufre una evolución a lo largo de sus tres novelas. En la primera, *Respirando el verano*, la historia de Celia sirve para dar unidad a los otros fragmentos narrativos, mientras que en la segunda, *En noviembre llega el arzobispo*, la unidad es menos clara. En ésta, la historia del cacique Leocadio Mendieta se confunde dentro de las múltiples historias y voces narrativas que aparecen y desaparecen a lo largo de la novela. Finalmente, en *Celia se pudre* los fragmentos tienden a ser tan independientes que resulta difícil identificar una secuencia de eventos que puedan ser calificados como la historia principal. Así lo señala Azalea García en su disertación doctoral, titulada “La novelística de Héctor Rojas Herazo, 1962-1985”³:

Los relatos que constituyen el texto de *Celia* son en general narrativas cortas que refieren una anécdota, noticia, suceso, incidente, vivencia, momento de la vida cotidiana de un grupo de personajes menores [131].

La novela está compuesta de muchos episodios, en algunos de los cuales aparecen Celia o los miembros de su familia. Esto

³ Azalea García ha hecho un excelente análisis del estilo y de la técnica de las obras de Rojas Herazo. La autora ha elaborado una clasificación de los relatos, a partir de la cual ha diseñado una completa guía de lectura para cada una de las novelas.

hace de *Celia se pudre* una continuación de *Respirando el verano*, lo cual le proporciona al lector que esté familiarizado con la obra anterior una unidad temática de referencia. Pero aquélla es una novela de gran complejidad técnica y temática, aspecto sobre el cual García señala: “El texto de *Celia se pudre* requiere numerosas lecturas, intensa concentración, imaginación detectivesca y una difícil labor organizadora” (142). De esta manera, en su tercera novela, Rojas Herazo desarrolla totalmente las técnicas que había prefigurado en sus primeras obras.

El elemento común a las tres novelas es que toda acción está subordinada a la interioridad de los personajes. Por eso el autor tiende a presentar solamente momentos de su vida cotidiana, en lugar de la historia de sus vidas. Rojas Herazo ha dicho en su ensayo “El héroe común y corriente” que “el mejor tema –aquel que no ha sido ni podrá ser nunca lo suficientemente bien explotado en ningún orden de la ficción– es el del hombre a quien no le ocurre nada” [163]. Sin embargo, sus obras no son estáticas, sino dinámicas. Requieren, además, la participación activa y permanente del lector. En un universo narrativo caracterizado por la carencia de sentido, es el lector el que está llamado a construir las relaciones y tratar de darle una significación a la multiplicidad de elementos que le son dados.

Queda en claro, entonces, que la obra de Rojas Herazo desafía cualquier intento de clasificación. *Respirando el verano* ha sido considerada por la crítica una de las precursoras de la novela moderna en Colombia (Félicité-Maurice, 52; Ayala, 324). Otros críticos clasifican a Rojas Herazo como uno de los exponentes de la postmodernidad en Colombia, específicamente a raíz de su novela *Celia se pudre* (García, 76). Sin embargo, como en el caso de otros escritores latinoamericanos, resulta difícil cate-

gorizar a Rojas Herazo dentro del marco específico de la postmodernidad. Algunos teóricos postmodernos enfatizan la fragmentación –del lenguaje, del sujeto humano, del tiempo y de la sociedad– como forma de expresión de la realidad, pues se oponen a la idea de que es posible entender o representar dicha realidad como un todo. Como indica Madan Sarup, uno de tales teóricos, Jean- Francois Lyotard,

[...] believes that we can no longer talk about a totalizing idea of reason for there is no reason, only reasons [132: cree que ya no podemos hablar acerca de una idea totalizante de la razón, porque no hay razón, solamente razones]⁴.

Con esta perspectiva, el carácter episódico y fragmentado de la obra de Rojas Herazo la inscribiría claramente dentro de la postmodernidad. Sin embargo, si consideramos la intención totalizante evidente en su novelística, específicamente en *Celia se pudre* –en la que, a través de múltiples voces y múltiples perspectivas, logra una visión de la sociedad colombiana como un todo–, y si consideramos, además, la evidente crítica social y política, así como la presencia constante de la Historia (con mayúscula), es difícil afirmar que su obra sea postmoderna. Si bien su narrativa es de tipo experimental y crea una estética distinta, no por esto se le puede clasificar como postmoderna.

Otro hecho que muestra la dificultad de clasificación de la obra de Rojas Herazo, es la fuerte conexión tanto temática como estilística que existe entre sus novelas y la obra del director cine-

⁴ Esta traducción, así como las siguientes, son mías.

matográfico Federico Fellini, a quien tradicionalmente se ha relacionado con el neorrealismo⁵. *En noviembre llega el arzobispo* se abre con una cita de Fellini que dice: “Sufrimos las consecuencias y ni siquiera podemos trazar su origen, así que el error continúa en la oscuridad” (8). Esta cita sirve para ilustrar la situación de los personajes de Rojas Herazo en ésta y en sus otras dos novelas. En general, son seres alienados que están sufriendo o pagando por pecados que no saben que han cometido y que se pasan la vida tratando de encontrar la causa o las razones que expliquen el por qué de ese castigo. A la manera calderoniana, algunos llegan a la conclusión de que su mayor pecado es haber nacido. En *Celia se pudre* uno de los personajes dice:

Estoy castigado. He cometido una horrible, una imperdonable, una monstruosa falta. He nacido. Y grito dentro de mí: ¡Soy inocente!... ¡¡¡SOY TOTAL Y PERFECTAMENTE INOCENTE!!! [450].

Casi cien páginas más adelante, en un diálogo entre dos personajes, en otro momento y en otro lugar, se explica en qué consiste la culpa de los seres humanos:

Por el solo hecho de ver y oír [...], tocar y oler el mundo [...], yo soy culpable, culpable en absoluto de todo lo que existe [...].

⁵ En el capítulo tercero de su disertación, Azalea García describe brevemente la relación entre el cine de Fellini y la novela *En noviembre llega el arzobispo*. También discute en detalle la técnica cinematográfica que Rojas Herazo emplea y cómo se manifiesta en distintos pasajes o episodios de esa novela. Sin embargo, no menciona todos los aspectos que presento aquí. En *Celia se pudre* hay muchas referencias a películas, actores, actrices y directores cinematográficos, lo cual evidencia la atracción de Rojas Herazo por el cine y la influencia del séptimo arte en su obra.

Si no hubiera nacido, si yo no existiera, el mundo habría sido siempre inocente. No habrían existido las guerras ni la maldad ni las enfermedades [...]. Soy el gran culpable, el gran culpable [...]. Yo he roto el equilibrio. El mundo sufre por mi culpa [...]. Yo he matado su inocencia [519-520].

Es claro, entonces, que la trilogía de Rojas Herazo hace parte de un ambicioso proyecto narrativo que pretende abarcar la experiencia humana y, en este sentido, su ideal se aleja de la visión postmoderna. Según Fredric Jameson,

[...] concepts such as anxiety and alienation (and the experiences to which they correspond), are no longer appropriate in the world of the postmodern [71: los conceptos tales como ansiedad y alienación (y las experiencias con las cuales se corresponden), ya no son apropiadas en el mundo de lo postmoderno].

Estos conceptos, como se verá más adelante, son esenciales en el mundo de Rojas Herazo.

Existen muchas otras similitudes entre la narrativa de Rojas Herazo y la cinematografía de Federico Fellini, caracterizada por la creación de una realidad fragmentada y episódica en la que predomina la representación de la problemática interior de los individuos sobre la representación de los problemas colectivos, en búsqueda de una realidad totalizante. Fellini prefiere explorar temas como la soledad y el aislamiento de los seres humanos, y la lucha entre el determinismo y la libertad en el mundo contemporáneo. Asimismo, como en el caso de la narrativa de Rojas Herazo, su cine se distingue por explorar estéticas y estilos poco convencionales y desdeñar el concepto tradicional de

significado en la obra artística. También es notable su preferencia por lo grotesco y la exageración. Sus obras presentan un sinnúmero de personajes en momentos cotidianos y, por eso, sus películas son abiertas.

Ángelo Solmi nota que las películas de Fellini nunca tienen una conclusión real porque la vida real no tiene una conclusión. Afirma al respecto que Fellini “does not alienate himself from the spectator whose life has no solution” (38: “no se aliena del espectador cuya vida no tiene solución”). Fellini prefiere dejar sus obras abiertas para permitir a su audiencia sacar sus propias conclusiones y para enfatizar la libertad humana. Sobre este aspecto de la obra del director italiano, Charles Ketcham dice:

An episode may end, but the future is still open, undetermined, and dependent upon the free choice of the characters [19: Un episodio puede terminar, pero el futuro está todavía abierto, indeterminado, y dependiente de la libertad para elegir de sus personajes].

La semejanza con las películas de Fellini demuestra que la obra de Rojas Herazo se nutre básicamente de la estética moderna y de los movimientos de vanguardia. Hay que tener en cuenta que entre los aspectos característica de la novela moderna se encuentran precisamente el rechazo a una estructura narrativa lineal, la adopción de técnicas como la simultaneidad y el montaje; la exploración de lo paradójico, de lo ambiguo y de lo incierto; la presentación de una realidad abierta e indeterminada; el rechazo de la noción de una personalidad integral y el énfasis en el sujeto dividido freudiano (Sarup, 131). De esta manera y, dado lo que se ha venido discutiendo hasta ahora, es claro

que cualquier intento por clasificar la obra de Rojas Herazo es de naturaleza problemática.

Al igual que Fellini, Rojas Herazo muestra una clara preferencia por una amplia variedad de temas de tipo existencial. Le preocupa la exploración de la vida interior de sus personajes tanto en el contexto del pueblo provincial como en el de la vida de la gran ciudad. Le interesan todo tipo de figuras: desde los marginados sociales hasta los personajes que se mueven dentro de las normas establecidas. Como los de la obra de Fellini, los personajes de Rojas Herazo son seres grotescos y despojados de toda humanidad, que han descendido a los niveles más bajos de bestialidad. Esta equivalencia es clara y por eso se entienden las referencias que el propio Rojas Herazo incluye en *Celia se pudre* a personajes que parece(n) escapado(s) de una orgía cesárea en una película de Fellini (57).

En *Respirando el verano* es impresionante la descripción de Crisa, la vieja vecina de Celia:

[...] era una anciana inmemorial, envuelta en hilachas de tela negra y roja. Parecía como si alguien, muy cruel y poderoso, en un raptó de furia, hubiese exprimido y zarandeado aquel rostro hasta borrarle toda expresión y todo humano vestigio. Era una cosa rota, abandonada, dejada allí por la resaca de aire y luz de aquella mañana extraordinaria [...]. Toda ella era suplicio y una súplica [70].

Asimismo, *En noviembre llega el arzobispo* hay toda una galería de figuras deshumanizadas que se caracterizan por su bestialidad. Cabe mencionar, entre otros, a los hijos de Leocadio Mendieta, quienes crecieron como caballos:

Trotando en el patio, dándose mordiscos y pescozones, hundiéndose en el fango, tropezando con los cerdos, rasgándose los rostros con las ramas bajas de los guamachos erizados de púas [55].

Y Gerardo Escalante, cuya historia sirve de apertura a la novela, es, como en el caso de Crisa, una figura a la vez repugnante y conmovedora:

Gerardo era un pobre hombre que había perdido la razón y que en sus arranques de locura le gustaba revolcarse en la boñiga de las vacas o con los cerdos en el chiquero. Cuando su esposa lo encontraba, Gerardo olía a monte, a sangre coagulada, a fondillos y sobacos sucios de excrementos [18].

En *Celia se pudre* también hay ejemplos del mundo grotesco y degradado que Rojas Herazo presenta en su obra narrativa. Uno de ellos, entre los muchos que se pueden encontrar, es el episodio del espectáculo de lucha libre. La descripción es muy detallada y muestra cómo los contendores van convirtiéndose en bestias salvajes, mientras la audiencia contempla el violento espectáculo. El ambiente, en general, es instintivo: “Flota en el aire una sensación amorala. Se siente la masticación de la multitud entre el roce y estrujamiento de muchas bolsas. Y un olor a grasa, orín rancio y electricidad” (57). El episodio impresiona no solamente por la brutalidad de la lucha, sino por la fascinación de la audiencia con el espectáculo de la violencia. La crudeza y lo grotesco de los personajes sirven para construir un mundo violento, rudo y primitivo. Se puede decir, entonces, que en Rojas Herazo hay una tendencia a reducir la experiencia humana a lo meramente instintivo, a lo salvaje y casi bestial. Su mundo

es un mundo en el que se ha eliminado lo racional y donde no hay espacio para la sensibilidad y la solidaridad humanas.

El espacio vital donde se desarrolla la tragedia de estos personajes constituye un elemento esencial en cada una de las novelas de la trilogía, puesto que es este espacio vital el que determina en gran medida su destino y su comportamiento. En *Respirando el verano* la casa constituye el foco central de la vida de los personajes. Ben A. Heller ha indicado que “el eje de la novela es la casa y el patio de la casa. El resto del pueblo casi no forma parte del mundo narrativo hasta el último capítulo y ni siquiera allí el tratamiento es amplio” (22). Además de ser el eje central, la casa es símbolo de la destrucción y del derrumbe de la familia. En sus mejores tiempos, según cuenta Celia, la casa era cómoda y bella (23). En la época del nieto de la familia, ya el esplendor era sólo un recuerdo. Anselmo dice que la casa

[...] no era nada distinto a un montón de fieles y voluntariosos escombros. En otro tiempo, cuando vivía el abuelo [...], debió ser un bloque macizo que brillaba, con sus horcones y sus ventanas barnizados de azul, bajo el follaje de los almendros [22].

La casa era hermosa hasta que llegaron los soldados con sus caballos y arrasaron con todo. Hombres y animales destruyeron sus muebles, las comodidades y su esplendor.

La novela relata distintos momentos en la historia de la familia Domínguez Ahumada, concentrándose específicamente en los años de su decadencia. Es una familia cuyo pasado de opulencia y tranquilidad fue destruido por la guerra de los Mil Días. Es la guerra la que va a alterar el equilibrio y el destino de todos los miembros de la familia. Milcíades Domínguez, el esposo de

Celia, fue apresado por los soldados y, poco después, murió en cautiverio. Su muerte desencadenó la ruina material de la familia y las divisiones entre los hermanos. Celia recuerda que

[...] bastó que él cerrara los ojos y lo enterráramos para que empezaran las amargas disputas, los improperios y la desconfianza en esta casa. Cuando vendí la hacienda creí que descansaría. Entonces comenzó la ruina y vinieron las críticas y reconvenciones de mis hijos. Ahora no tenemos la hacienda pero en cambio nos ha quedado la ruina [171].

Antes de la guerra la casa era un paraíso esplendoroso, después y con el correr de los años, se convirtió en un infierno:

Todos en aquel patio parecían respirar y vivir sobre una gran parrilla. Era un hálito monstruoso, un sopor eructado por la tierra. Y no era sudor lo que manaba de aquellos cuerpos. Era un ácido destructor fluyendo en una ronca transpiración [19].

El espacio vital en que se desenvuelven los personajes de *En noviembre llega el arzobispo* es el mismo pueblo donde vivió Celia. Azalea García, en el estudio antes mencionado, afirma que “el pueblo tropical de la primera ficción sale del anonimato para convertirse en Cedrón, el escenario de la segunda novela” (89). Al igual que la casa de *Respirando el verano*, el pueblo funciona como un símbolo del fracaso de sus habitantes porque marca su destino: los oprime, aniquila y destruye. Allí todo “es tiempo espeso, espeso existir. El designio y el habitante fluyen al unísono” (45). El calor llega a ser tan asfixiante que, en algunos casos, el pueblo parece una representación del infierno. La vida gira en

torno del terrateniente Leocadio Mendieta. El pueblo es Leocadio Mendieta. Él es el dueño. Nada pasa sin que sea aprobado o desaprobado por su voluntad de poder.

Los habitantes de Cedrón viven sumidos en la rutina esperando algo, pero nada pasa. Los días se suceden inexorablemente sin que se interrumpa la pesada cotidianidad y la monotonía de sus vidas. Cedrón es el infierno porque representa la frustración de los personajes con su existencia. Y es un infierno que trasciende al pueblo mismo. La solterona Brígida Lambis dice: “Oodio este pueblo [...]. Si viviera en otro pueblo, también lo odiaría” (101). La monotonía se acentúa con el hecho de que poco pasa en la novela. La trama se sitúa en una época en que los habitantes de Cedrón esperaban la llegada del arzobispo y la muerte de Leocadio Mendieta. Ambos eventos se apoderan de la imaginación popular porque simbolizan la posibilidad de un cambio y la esperanza de liberación y de redención de sus habitantes. Sin embargo, nada pasa. El arzobispo llega y se va. Leocadio Mendieta muere y la vida continúa con su pesada monotonía. La esperada redención nunca llega.

En contraste con lo que acontece en *Respirando el verano*, la guerra de los Mil Días no es un evento que influya directamente en los personajes de *En noviembre llega el arzobispo*. Aquí el elemento destructor es Leocadio Mendieta. Sin embargo, la vida de algunos de sus habitantes fue destruida por la guerra y ésta es como un espectro que parece rondar al pueblo⁶.

⁶ Es el caso de la pareja de viejos Demetrio y Delina, dueños de la tienda del pueblo. Demetrio había sido un coronel durante la guerra. Una noche perdió a cuatrocientos de sus hombres de una manera salvaje y violenta, según se describe en uno de los relatos al final de la novela. Al parecer, Demetrio fue el único que sobrevivió,

Celia se pudre se desarrolla en múltiples espacios narrativos en los que se reiteran y se reelaboran los centros focales de las novelas anteriores de Rojas Herazo, a la vez que se agregan otros. La lista es larga: la casa de Celia, el pueblo Cedrón, Bogotá, otros pueblos y otras ciudades colombianas, e incluso otros lugares fuera del país, entre los cuales es claramente distinguible la ciudad de Nueva York. Una vez más, la característica común a estos lugares es la opresión y el sufrimiento. En uno de los episodios, alguien le pregunta a Celia como sería el infierno. Ella le contesta:

Muy simple ¿sabes? Lo imagino como una casa, esta misma casa, de donde se han ido todos los seres que amo. Pasa el tiempo

casi ileso. Este episodio de su vida lo ha dejado marcado y lo tortura constantemente. El coronel se siente responsable por la muerte de sus soldados y el recuerdo de la masacre lo persigue en sus pesadillas nocturnas. Delina, su esposa, conocedora de la causa de los terrores de su marido, trata de consolarlo diciéndole: “La guerra es eso. Se gana o se pierde y tú fuiste uno de los mejores” (165). Toda su vida, Delina sintió la responsabilidad de salvarlo de sí mismo (165) y de liberarlo del fantasma de la guerra.

También, al final de la novela, se descubre la conexión entre las víctimas de la guerra y algunos habitantes del pueblo. Por ejemplo, se llega a saber que el hermano de Brígida Lambis fue uno de los muertos de los soldados de Demetrio. Hay otro personaje que vive permanente en función de la guerra. Es el general Limógenes, un hombre ya viejo que en su juventud no pudo participar en la guerra (por razones desconocidas). Todas las tardes, a la misma hora, se reúne con Pipo Nule y Andrés Iriarte al frente del mar para hablar con convicción alarmante de sus hazañas y heroicos enfrentamientos en la guerra. El general repite los *slogans* ideológicos y se sumerge entre el humo de viejas batallas, a las que ha asistido por referencia pero de las cuales su voluntad y su mitomanía han terminado por convertir en un protagonista (283). Estos personajes parecen vivir estancados en el pasado. Es por esto que decimos que la guerra es un elemento primordial en el pasado y en el presente de los habitantes de Cedrón.

y eternamente los espero y ellos no llegan y en esperarlos, sabiendo que no llegarán nunca, radica el infierno [141].

La visión fatalista de Cedrón en la novela *En noviembre llega el arzobispo* se acentúa en varios pasajes de *Celia se pudre*. El pueblo es como una mansa bestia en el que la vida de todos fluye hacia su destino común, la muerte. La voz de Celia dice:

[...] en el pueblo [...] todos saben que mueren de a poquito cada segundo; lo saben bajo sus techos, mientras se llaman o saludan o simplemente se miran unos a otros o se ventean apaciblemente en sus mecedores [68].

La misma idea se proyecta en la descripción del espacio vital de la gran ciudad, Bogotá, con su rutina caótica de ruidos y movimiento, bajo el “idéntico aire, medio corrompido, de todos los días” (35-36). Esta imagen de la ciudad como mole deshumanizada, rígida y caótica, se repite en la descripción de Nueva York, en un pasaje posterior de la obra:

La ciudad es dura y cúbica, de una sequedad luminosa, estructurada en planos agudos. Por todos lados, arpilleras y rampas. Es un inmenso baluarte lleno de automóviles, loteros y vendedores ambulantes. El mar la rodea y asalta al menor descuido [378].

Como en sus novelas anteriores, en *Celia se pudre* Rojas Hezazo presenta episodios de la guerra de los Mil Días. Se evidencia entonces, que la guerra es una de sus preocupaciones personales. Es un monstruo que ha alterado el orden, la armonía de la nación y de todos sus habitantes. En este sentido, se puede

observar una cierta intención en los textos de denunciar la violencia y por mostrar sus efectos devastadores. En la obra alguien comenta:

Venía la guerra como persona o animal que llegara de otra parte [...]. Y quedaban odios. Y muertes por esos odios. Pues no sólo era la ruina [...], era también la sensación de que al país, a esa posible gran familia que podíamos llamar país, lo hubieran dividido de un tajo, poniendo una parte aquí y otra parte allá. Bien lejos la una de la otra [438-439].

En otro pasaje, Celia hace una larga disquisición sobre la naturaleza destructiva y lo absurdo de la guerra:

Y yo comprendí entonces [...] que la guerra, sobre todo la guerra entre hermanos (y toda guerra, mijito, siempre será entre hermanos) es siempre, siempre, estupidez y sufrimiento. Y que lo verdaderamente horrible de todo eso es que nos deja sin saber cómo debemos hacer las cosas ni cuándo debemos hacerlas [...]. Y sentí que lloraba frente a las olas y tuve miedo de vivir. De seguir viviendo en mi propio pueblo [...] únicamente para que me ultrajaran y ultrajaran a los míos y a las cosas que amaba. Y sentí que eso que me pasaba a mí, eso mismito, tenía que pasarle también a las mujeres del otro bando y me dije, ¿qué es esto, Dios mío, por qué este disparate? [756].

De aquí se puede concluir que el mundo de Rojas Herazo se caracteriza por la frustración y el sufrimiento. Sus personajes se hallan atrapados en un ambiente opresivo y sofocante. Son seres sin amor, condenados a la soledad o a soportar la indeseada

compañía de los otros. Sus vidas continúan día a día, minuto a minuto, y no se preocupan por el mañana porque el futuro es idéntico al presente o al pasado. Además están marcados por un pasado, un evento en la historia colombiana que fue la génesis de una tradición de violencia. Fue esa guerra la que destruyó la solidaridad y la armonía entre los seres humanos y la que instauró el infierno en la tierra en Colombia.

Celia es, sin lugar a dudas, el personaje más importante en la trilogía de Rojas Herazo. Ella es la representación de la tradición, la decadencia y la pérdida de la esperanza. La voz de Celia transgrede la temporalidad y habla desde distintos momentos históricos. Su voz se desplaza a través de las tres novelas y, en este recorrido, los lectores son testigos de su envejecimiento, de su propia decadencia y de su pudrimiento (como indica el título de la tercera novela). De ser la joven fuerte a quien todos confundieron con un hombre cuando llegó al pueblo para unirse con su marido, en 1871, se convierte en aquella viejecita que antes de morir se niega a abandonar la casa en ruinas y que, después de su muerte, vaga por las calles de Cedrón rumiando sus recuerdos. Aunque su fuerza disminuye con los años, Celia nunca pierde su voluntad de dominio. En *Respirando el verano* dice: “Ni el hambre, ni la soledad ni la angustia de saber que ya nada tengo que hacer aquí han logrado vencerme” (164). Celia se pudre porque se ha pasado la vida tratando de encontrar el sentido de su existencia y nunca encuentra la respuesta. Así, afirma:

Lo único claro es que vivimos y no sabemos por qué lo hacemos. Trata uno de hacer las cosas lo mejor posible, de hacerlas derechas y como Dios manda, y ellas se ingenian para salir torcidas. A lo mejor el juego consiste en eso y no lo entendemos [171].

La lección de vida que transmite a su nieto se resume en estas palabras: “La vida es sufrimiento, mijito. Algún día comprenderás que a uno también lo matan como a las vacas. Sólo que con uno lo que emplean es cuchillo de palo” (74).

Celia establece una relación simbiótica con la casa:

La casa y yo hemos sido una misma cosa. Porque yo llegué aquí un mediodía, lo vi a él en la puerta y entré. Desde ese mismo instante sabía que ya no saldría más de aquí [...]. Nunca he amado como he amado este lugar [165].

Si bien la casa fue construida por Milcíades, Celia se apropia de su esencia y la convierte en una extensión de sí misma: “Esta casa soy yo misma. Por eso no puedo salir de ella porque sería como si me botaran de mi propio cuerpo” (26). En efecto, tres días después de la muerte de Celia, la casa se derrumba por completo. En muchas mitologías, la casa está asociada con la sabiduría y la tradición. En otras, representa el lado femenino del universo. (Cirlot, 153). La dualidad Celia-casa reúne claramente estas características. Ambas simbolizan la tradición, el centro familiar y el conocimiento práctico de la vida.

Como ya se había mencionado, la casa es el Paraíso y el Infierno. A su vez, Celia es vida y destrucción. Es vida porque dio a luz a once hijos y, en un episodio de *Respirando el verano*, salva la vida de Anselmo. El pedazo de panela que secretamente le da al niño le devuelve no sólo la fuerza sino el deseo de vivir. Es destrucción porque, después de la muerte de su marido, ella asume la jefatura de la casa y no puede evitar su ruina y su decadencia, por falta no de fuerza, sino de amor. En *Celia se pudre* una voz narrativa anónima la describe como una

[...] fuerte, fuertísima mujer. Pero no tanto fuerza de cuerpo, que la tenía de sobra, sino de alma. Fuerte de adentro, de donde viene la voluntad que hace casa y empareja asuntos y pare descendencia [...] Pero ella, ¿sabes?, no quiso más que a los varones. A las mujeres, ni así de atención les prestaba. Que se arreglaran como pudieran [95].

Celia se alía con el mundo patriarcal, el de sus hijos, e impide que las mujeres de su familia puedan realizarse. También, indirectamente, contribuye al fracaso de sus hijos varones. En este sentido, Celia presenta un interesante contraste con Leocadio Mendieta, el cacique del pueblo de *En noviembre llega el arzobispo*. Leocadio controla la vida de sus hijos: desdeña a los varones, a quienes trata peor que a los animales, y siente debilidad por su hija Rosa Angelina. Se preocupa por su educación e incluso la manda a estudiar a los Estados Unidos. Mientras sus hijos varones crecen como animales llenos de odio y de resentimiento, su hija se convierte en una mujer refinada y de mundo. El contraste entre ellos es importante porque ambos controlan el espacio en que se mueven miembros de su familia. Celia (como símbolo de la casa) y Leocadio (como símbolo del pueblo) son responsables del infierno en que viven los otros.

También Celia presenta un marcado contraste con su esposo, Milcíades Domínguez, personaje caracterizado por el silencio, una figura etérea y misteriosa. Lo poco que se sabe de él proviene de otras voces narrativas. Se lo describe como un hombre callado, triste y taciturno. De esta manera, mientras Celia es la palabra, su esposo es el silencio. En vida, Milcíades se aislaba voluntariamente del mundo mientras Julia le leía extensos pasajes de la *Iliada*. De muerto, Milcíades continúa viviendo en

la memoria de su familia. Celia siente su presencia como si aún estuviera vivo y Julia ve en muchas ocasiones su fantasma.

La figura de Milcíades está asociada con la imagen del árbol. Milcíades plantó dos almendros a la entrada de la casa el día de su matrimonio con Celia, como símbolo de su esperanza en el porvenir de su familia. Si la esencia de Celia se proyecta en la casa, la de Milcíades se proyecta en los almendros que protegieron y dieron sombra a la casa por muchos años. Hay que recordar que el árbol es el símbolo de la realidad absoluta y que representa el centro de la vida y el centro del mundo (Cirlot, 327). Efectivamente, Milcíades es el centro de su familia y el responsable de su equilibrio. También, hay que recordar a los dos árboles del Paraíso terrenal que se describen en la Biblia, que están localizados en el centro del jardín del Edén. Uno es el de la vida y el otro el del conocimiento. Después de la muerte de Milcíades, uno de los almendros muere y el otro es cortado por su hijo Jorge. Al desaparecer Milcíades, el centro de la vida y del equilibrio, empieza la destrucción de la familia, de la misma manera que la desaparición de los almendros simboliza la ruina material de la casa. Sin árboles que la protejan, la casa empieza a deteriorarse. Es el fin del paraíso y el principio del infierno para la familia Domínguez Ahumada.

Entre el sinnúmero de figuras que desfilan por las obras de Rojas Herazo, las mujeres ocupan un lugar muy destacado⁷. Son

⁷ Por razones de espacio nos limitaremos al análisis de las mujeres en la familia de Celia, sin que esto quiera decir que son las más importantes. De hecho, los personajes femeninos de *En noviembre llega el arzobispo* son los más variados en cuanto a la naturaleza de su problemática y merecen un estudio detallado. Lo mismo puede decirse de los personajes masculinos de la segunda y la tercera novelas de la trilogía.

sus voces las que matizan los distintos episodios e historias en las tres obras. Como Celia, estas mujeres son fuertes, frustradas y condenadas a la soledad. Muchas intentan rebelarse pero de uno u otro modo fracasan. La mayoría termina acogiéndose al orden establecido o bien anulando en sí mismas toda sus características femeninas ante su imposibilidad para liberarse y para construir una nueva vida. Mara, una de las hijas de Celia, se rebela contra su autoridad y, curiosamente, busca su liberación en el mundo masculino: “mi vida es mía, ni mi madre ni nadie pueden impedirme que la viva” (95). Mara quiere liberarse de ese ambiente opresivo y decide casarse “por una profunda necesidad de respirar, de vivirse a sí misma, de romper aquellos lazos que la unían a un círculo donde la amargura, la monotonía y la ruina se habían aposentado sin remedio” (95). Quiere alejarse también de la decadencia y la destrucción de la familia,

[...] quería huir, irse lo más lejos [...] de la casa que un día terminaría por caer con funeral estruendo para sepultarlos a todos entre su madera y su polvo y sus incontables sollozos apretados y resecos en el barro de sus paredes [96].

El matrimonio de Mara dura muy poco y, semanas después, se separa de su marido y se va a vivir a otro pueblo. En algún sentido, Mara logra su cometido, que es el de salir de su casa. Es la única de la familia que no regresa a la casa de Celia. Sin embargo, el hecho de que su matrimonio fracase, como Celia y sus hermanos habían anticipado, constituye su derrota.

Su hermana, Berta, también se rebela contra Celia al casarse con Andrés, que sólo estaba interesado en su dinero. Sin embargo, en lugar de hallar la libertad ansiada, desde el momento

en que el sacerdote bendijo su matrimonio sintió como si dentro de ella hubiesen pasado un cerrojo entre dos puertas (96). Al salir de la iglesia, descubre su destino: “solamente había nacido para vivir aquel día; el dolor, la desgracia y la amargura que parecían culminar, y al mismo tiempo iniciarse, en aquel día” (101). Al cabo de los años, después de tener dos hijos, Berta y Andrés se separan en un sangriento incidente en el que él casi la mata y hiere a su hermano Jorge. Si bien es cierto que Berta se libera de la subyugación y el maltrato de su marido, le es imposible salirse del ámbito familiar. Berta termina regresando a la casa de Celia con sus dos hijos y allí va a terminar sus días compartiendo el destino de decadencia y ruina de su familia.

Julia, la hija mayor de los Domínguez Ahumada, fue la única de los hijos que recordaba y vivió plenamente las buenas épocas de la familia. Como la hija favorita de su padre, fue, tal vez, la persona más cercana a Milcíades y quien lo conocía mejor. Él la inicia en la lectura y se encarga de su educación. De esta manera, Julia crece en el mundo de la cultura y la civilización. Irónicamente, la barbarie de la guerra la obliga a encerrarse en su propio mundo y a rechazar el mundo masculino. Cuando los soldados invaden la casa, ella pierde su mundo. Primero, porque los soldados se llevaron a su padre y, segundo, porque los invasores, con toda su brutalidad, destruyeron su piano, símbolo del mundo de la cultura en que Julia había crecido. Después de este episodio, Julia abandona todo interés tanto por el mundo de los hombres como por el de la cultura (en *Celia se pudre* se indica que Julia pasa el tiempo leyendo novelones románticos).

En contraste con Celia y con sus hermanas, Julia nunca se casa ni tiene hijos. En esto, es la antítesis de Celia y existe entre ellas una barrera que impide toda comunicación. En un pasaje

de *Respirando el verano*, Celia comenta sobre Julia: “No puedo evitar el desprecio que a toda mujer que ha parido le suscita una solterona. Hace tiempos que dejó de ser mi hija” (178). Jane Marcus, en su lectura feminista de la obra de Virginia Woolf, ha dicho que la renuncia a la sexualidad es la única posibilidad que se ofrece a las mujeres para rebelarse contra el poder masculino:

Chastity is power. Chastity is liberty. Since women have no control over the means of production or the means of reproduction, their only access to dignity is the sexual strike [64: La castidad es poder. La castidad es libertad. Puesto que la mujer no tiene control sobre los medios de producción o los medios de reproducción, su único acceso a la dignidad es la huelga sexual].

Julia es la única mujer en la narrativa de Rojas Herazo que mantiene su independencia aunque en el proceso renuncia a sí misma [38], a su sexualidad y a la maternidad. Irónicamente, es la única mujer de la casa que encuentra la compañía de un hombre. Después de vivir por tres años con el libanés y de abandonarlo, éste va al pueblo a buscarla y se instala en la casa de Celia. Aunque nunca tienen relaciones sexuales, los dos se entienden y viven una relación bajo las condiciones de Julia. No están enamorados, ni viven felices. Es una especie de convivencia solidaria y de compañía para la vejez.

Curiosamente, en las novelas de Rojas Herazo, los hombres también son víctimas de circunstancias que están fuera de su control. Se puede decir que no existe mucha diferencia entre los destinos de los hombres y los de las mujeres. La vida de los hombres es superficial, frustrada y carente de amor. Son personajes que se encuentran huyendo de sí mismos y los demás tratando

de encontrar su redención. A diferencia de las mujeres, los hombres gozan de libertad y pueden desplazarse dentro y fuera del espacio vital sin ninguna restricción. Sin embargo, se trata de una libertad ilusoria porque siempre terminan volviendo al centro focal (la casa o el pueblo), del cual no se pueden desprender. Sin embargo, en contraste con las figuras femeninas, los hombres carecen de voz: se presentan sus acciones pero no su interioridad⁸. Las mujeres son palabra y los hombres acción.

Jorge, uno de los hijos mayores de Celia, se pasa la vida vagando por los pueblos de la costa. A los treinta y ocho años, “sabía que había vivido al margen de sí mismo. Empujado [...], interiormente destruido” (118). ¿Qué lo destruyó? A los diecinueve años mató a un soldado del bando enemigo y desde entonces la imagen del muerto convirtió su vida en una pesadilla:

Al principio fue la guerra, esa alegre aventura en la que entraba todo menos la muerte. Pero ahora llevaba a aquél hombre dentro de él. Por siempre, por siempre, aquellos ojos circulando como peces entre las órbitas sangrientas lo perseguirían en silencio [120].

También la guerra va a afectar la vida de Horacio, el hijo favorito de Celia. Su niñez fue destruida por la llegada de los soldados a su casa y por la partida de su hermano Jorge para unirse a la lucha. A partir de allí el mundo no vuelve a ser como era

⁸ Aquí me estoy refiriendo a los personajes de la familia Domínguez Ahumanda, con excepción de Anselmo, el único que tiene una voz definida. Con su perspectiva infantil, es quien relata parte de la novela *Respirando el verano* y, ya adulto, el que narra varios fragmentos de *Celia se pudre*.

antes. “Después seguirían para Horacio los días amarillos, monocordes, devorados por el tiempo oscuro” (158). Con el tiempo también abandona el hogar para salir a aventurarse por el mundo. Finalmente, regresa convertido en anciano, un espectro del joven guapo que fue. Celia diría de su hijo favorito: “He llegado a odiarlo” (169). Se trata, entonces, de vidas desperdiciadas y frustradas.

En la trilogía hay una constante asociación de los hombres con los caballos y los perros. El simbolismo del caballo puede interpretarse de muy distintas maneras. Por un lado, a nivel instintivo se asocia con los deseos sexuales, así como se relaciona con la guerra, pues es el animal dedicado al dios Marte (Cirlot, 152). Ambas representaciones funcionan en el mundo de Rojas Herazo ya que, en su mayoría, los hombres están dominados por sus impulsos sexuales y sus instintos bélicos. Son los hombres y sus caballos los que destruyen la casa de Celia, que es también metáfora de lo femenino. De otro lado, la simbología del perro está asociada con la idea de lealtad y de defensa (Cirlot, 84). Es el caso del libanés, el compañero de Julia, y del esposo de Rosa Angelina en *Respirando el verano*. Como la relación entre Julia y el libanés, el matrimonio de Rosa Angelina está fundamentado no en el amor, sino en una tácita solidaridad y un mudo entendimiento. Se evidencia entonces una dualidad en la figura masculina que se manifiesta en esta doble dimensión de agresión y protección.

He presentado un amplio panorama de la obra de Héctor Rojas Herazo. A través de la revisión de las características generales de su narrativa, he identificado la multiplicidad de perspectivas que ofrece. Ella proviene tanto de la forma y la estructura de sus obras como del sinnúmero de personajes que habitan en

su universo literario. Además, de su relación con los distintos espacios narrativos: partiendo de la casa de Celia en *Respirando el verano*, pasando por el pueblo costeño de Cedrón, escenario de *En noviembre llega el arzobispo*, hasta llegar al plano nacional en *Celia se pudre*, percibo la intención totalizante de la narrativa de Rojas Herazo y su constante cuestionamiento por el sentido y la esencia de la existencia humana, a través de la exploración de la compleja interioridad y del comportamiento de sus personajes. El resultado es un mundo fragmentado y barroco. Un mundo desgarrado y caótico en el que nada tiene sentido pero que deja un sabor amargo en el alma del lector.

Obras de referencia

- Ayala Poveda, Fernando. *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Educar, 1994.
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Nueva York: Dorset, 1991.
- Félicité-Maurice, Evelina. “La novela afro-colombiana: Palacios, Rojas Herazo, Zapata Olivella. Mito, mestizaje cultural y afrocentrismo costeño”. Disertación en The University of Colorado, 1993.
- García, Azalea. “La novelística de Héctor Rojas Herazo, 1962-1985”. Disertación en The University of Toronto, 1995.
- Heller, Ben A. “Lectura marginal de un texto marginado: *Respirando el verano* de Héctor Rojas Herazo”. *Revista de Estudios Colombianos*, 6, 1, 1989, 21-16.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. *Postmodernism: A Reader*. Edición de Thomas Docherty. Nueva York: Columbia University Press, 1993.

- Ketcham, Charles B. *Federico Fellini: The Search for a New Mythology*. Nueva York: Paulist, 1976.
- Marcus, Jane. *Liberty, Sorority, Misogyny. The Representation of Women in Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1983, 60-97.
- Menton, Seymour. *La novela colombiana: planetas y satélites*. Barcelona: Plaza y Janés, 1978.
- Rojas Herazo, Héctor. *Celia se pudre*. Madrid: Alfaguara, 1986.
- . “El héroe común y corriente”. *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura, 1976.
- . *En noviembre llega el arzobispo*. Bogotá: Lerner, 1967.
- . *Respirando el verano*. Bogotá: Faro, 1962.
- Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Athens: University of Georgia Press, 1993.
- Solmi, Ángelo. *Fellini*. Londres: Merlin, 1967.

*Álvaro Cepeda Samudio:
una apertura a la modernidad¹*

RAFAEL SAAVEDRA HERNÁNDEZ
State University of New York

El escritor Álvaro Cepeda Samudio² se aparta del concepto vigente por los años cincuenta de lo que debía ser y escribir un prosista o a qué debía aspirar. Cepeda Samudio tiene hacia estos años claro que el trabajo de un escritor es una labor seria y que exige preparación como cualquier otra carrera profesional, así que se convierte en un ávido lector. Leyó a todos los grandes del momento: James Joyce, William Faulkner, John Dos Passos, Truman Capote, José Ortega y Gasset y los demás de la generación del noventa y ocho, los clásicos españoles y los rusos. Se colige lo anterior no sólo de las reseñas periodísticas o de los

¹ El presente artículo es en general un resumen actualizado de la tesis doctoral que presenté a la Universidad del Estado de Nueva York en Albany en el otoño de 1990 y de las charlas que sobre el autor y su obra dicté en el teatro Amira de la Rosa de la ciudad de Barranquilla por invitación del Instituto Distrital de la cultura y el Banco de la República en junio 27 y 28 de 1996.

² Álvaro Cepeda Samudio nació en Ciénaga el 30 de marzo de 1926. Murió en Nueva York el 12 de octubre de 1972. Es el autor de: *Todos estábamos a la espera* (1954) cuentos, *Los cuentos de Juana* (1972), y la novela *La casa grande* (1962). Fue director de *El Nacional* y del *Diario del Caribe*, colaborador de *El tiempo* y de *El heraldo*. Igualmente en cine hizo los cortometrajes: *La langosta azul* (1954), *Carnaval de Barranquilla* (1972) entre otros.

epígrafes usados en *Todos estábamos a la espera* (1954), sino de la excelente colección de libros de su biblioteca personal. Cepeda Samudio, por otra parte, comprende que el dinero no es lo importante en esta labor, tampoco lo es la fama o el afán de publicar. En estos puntos se diferencia de otros escritores de su tiempo y de algunos cuantos en nuestros días. Si por fortuna hoy tenemos los textos de *Todos estábamos a la espera*, se debe al énfasis de sus amigos y no al propio Álvaro Cepeda. Por él, tal vez, se hubieran perdido.

Para poner en perspectiva la importancia de Cepeda Samudio en las letras colombianas me ocuparé de sus cuentos y su novela. Sin embargo, antes de entrar en su análisis, hay que preguntarse: ¿qué tipo de cuentos se escribían en Colombia por los años cincuenta? Los profesores de literatura saben que es fácil satisfacer la anterior pregunta porque indudablemente conduce al cuento de corte tradicional³. Álvaro Cepeda Samudio también lo sabía y logró superar el estilo tradicional, leyó a muchos autores foráneos, dialogó con los maestros del momento, asimiló sus técnicas. Y quebró la trayectoria del cuento colombiano. Una prueba de ello es *Todos estábamos a la espera*, publicado en 1954 y cuyos compiladores fueron Germán Vargas y Alfonso Fuenmayor, editado por la Librería Mundo, de Barranquilla.

³ El cuento tradicional es aquel cuya temática concierne a un grupo limitado; es decir, su temática es local, regional. Se escriben en tercera persona y, aunque consiguen el efecto final por el elemento de la sorpresa, se quedan cortos frente a las nuevas técnicas de contar (otras voces, fluir de la conciencia, referencias al cine, etc.), al igual que ante la incorporación de conceptos científicos propios de las primeras décadas de este siglo: desarrollo de una atmósfera, teorías freudianas, pesimismo frente al desarrollo industrial o a las consecuencias inmediatas de las guerras mundiales y pesimismo frente a los avances técnicos de la sociedad.

Todos estábamos a la espera

La edición en referencia constaba de nueve cuentos, en su orden “Hoy decidí vestirme de payaso”, “Todos estábamos a la espera”, “Vamos a matar los gaticos”, “Hay que buscar a Regina”, “Un cuento para Saroyan”, “Jumper Jigger”, “El piano blanco”, “Nuevo intimismo” y “Tap-Room”. La segunda edición (Bogotá: Plaza y Janés, 1980) incluye tres nuevos textos: “Proyecto para una biografía de una mujer sin tiempo”, “Intimismo” y “En la calle 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo”. La última edición (Bogotá: Áncora, 1993) respeta la anterior y tiene un prólogo de Alfonso Fuenmayor. Es importante repetir que en la primera edición los cuentos fueron organizados en el libro no por el autor, sino por Germán Vargas, y las ediciones posteriores han respetado este orden.

El orden anterior no permite seguir la secuencia de la producción del escritor; sin embargo, se puede dividir los cuentos del libro en tres etapas: cuentos escritos en Colombia antes de su viaje a los Estados Unidos (junio de 1949), cuentos escritos durante su permanencia en ese país (aproximadamente dos años) y cuentos escritos luego de su regreso a Colombia (julio de 1951). La anterior división nos ayudará a ver la importancia que tuvo el viaje y la permanencia del escritor en los Estados Unidos y los beneficios que de la experiencia se desprenden para las letras colombianas.

Primera etapa

Los cuentos de la primera etapa son tres: “Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo” (1948), “Tap-Room” (1949) e

“Intimismo” (1950). El primero trata sobre la liberación de una prostituta de su condición de mujer impura, el segundo nos describe las psiquis y los problemas de los clientes de un bar, entre ellos la disputa de una pareja anónima, y el tercero cuenta una doble trama: la versión original de la creación de la humanidad o la narración del proceso del acto sexual de una pareja durante el clímax. Así que los tres cuentos tienen temáticas diferentes y como personajes principales a mujeres. Los tres describen procesos y los tres van más allá de la esfera local, de lo parroquial. Cada cuento desarrolla una estructura particular.

Los cuentos de esta primera etapa rompen no sólo con la temática local al incorporar elementos extraños a nuestra geografía y a nuestra limitada visión del mundo. El título del primer cuento, “Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo”, lo constata: no se refiere a una mujer específicamente colombiana, la protagonista puede ser de cualquier región del mundo. Su propósito de liberar a la pobre mujer de su condición de prostituta es un temprano registro de lo que hoy se conoce como literatura de liberación femenina. El segundo cuento, “Tap-Room” es necesario emparentarlo con el cine, pues prácticamente se basa en la idea que al escritor le quedó luego de ver la película *Gilda* con la actriz Rita Hayworth. En este caso, su trabajo fue recrear el ambiente *gánster* de un bar estilo americano. En el tercer cuento, “Intimismo”, veremos por un lado que la mujer no es formada de la costilla del hombre, sino de una parte más abajo de la cintura, y el “hombre” de Cepeda Samudio, aunque se halla en estado de somnolencia, capta un intrincado mundo de sensaciones. La segunda interpretación del mismo texto trata de la relación particular de una pareja en un breve lapso temporal: lo que tarda una cerilla en consumirse.

Con respecto a la estructura cada uno mantiene su propia forma y fondo, y convergen en valiosa unidad. En otras palabras Cepeda Samudio por estos años andaba por los derroteros de lo que hoy se considera cuento moderno. El autor estaba muy interesado en conocer las leyes de este género, a sabiendas que éste no gozaba de buena categoría. Por supuesto, la crítica de ese momento aceptaba como “verdaderos cuentos” aquellos de corte tradicional. Estos mismos críticos reservaban los mejores adjetivos para la poesía o para la novela. He aquí parte del mérito de Cepeda Samudio: desafiar desde la provincia lo establecido por la capital, por los años de 1948 y 1949.

Segunda etapa

Álvaro Cepeda Samudio viaja a los Estados Unidos en junio de 1949. Llega a la ciudad de Nueva York e ingresa en la Columbia University, donde toma cursos de estudios generales, pero los verdaderos estudios fueron en el alma de la ciudad, en Manhattan, con sus personajes cotidianos. En 1950 se transfiere a Michigan State University en East Lansing, donde sigue cursos de periodismo. En estos dos años escribe algunos poemas y tres cuentos: “Vamos a matar los gaticos”, “Piano blanco” y “Jumper Jigger”, que se publican en la revista *Crónica*, en julio, agosto y noviembre de 1950 respectivamente.

“Vamos a matar los gaticos” tiene una estructura totalmente dialogada. No se sabe tampoco quien dice cada línea, y le corresponde al lector identificar los parlamentos de cada uno de los tres participantes del acto: Doris, Martha y una innominada. Ellas se disponen a matar unos gaticos recién nacidos, con el propósito de que no los regalen. En el cuento se observa la vio-

lencia, el chantaje y el despertar sexual como características propias en los niños, destruyendo así la cándida imagen de inocencia que tenemos de esta edad en general. El lugar donde se desarrollan los hechos de este cuento es una casa grande en cualquier lugar de Latinoamérica.

En el segundo cuento, “El piano blanco”, el autor refiere la historia de un pianista que nos confiesa que mató a Emma, su compañera con quien vivía, luego de descubrir que ella desapareció su querido piano, junto a los engaños que empleó para que abandonara su carrera de músico y así estuviera cerca de ella. En este cuento Cepeda Samudio aborda de nuevo el tema de la sexualidad, pues una decodificación de la lectura nos permitirá trazar un triángulo amoroso, en donde el piano es símbolo masculino. Es decir, el autor abordó por el año cincuenta un tema que aún sigue siendo tabú en la sociedad colombiana: la homosexualidad. Es claro que pocos críticos en ese momento captaron el mensaje subyacente y se quedaron con la poética anécdota de la desaparición del piano blanco.

La escritura del cuento es igualmente “extraña” en su momento porque en el cuento escuchamos la confesión de un hombre que no está en sus cabales. El autor pensó mucho en la técnica que debía imprimirle a su narración para que causara el efecto total una vez leído. El cuento es de carácter circular y de final abierto, con un tono existencial. En los pocos meses que Cepeda Samudio estuvo en Nueva York leyó al autor norteamericano William Saroyan y asimiló su temática y sus técnicas. Por ejemplo, si miramos el libro *Peace it's Wonderfull and Other Twenty-Six Stories* (*La paz es maravillosa y otros veintiséis cuentos*), de William Saroyan, encontraremos que entre los otros veintiséis cuentos uno que lleva por título “Piano” o si simplemente hojearnos el

mismo libro, veremos como los diálogos breves, fuertes e inocentes, permean el libro, exactamente como Cepeda Samudio lo hizo en sus narraciones⁴.

“Jumper Jigger” es el tercer cuento de esta época y tiene una estrecha relación con “Tap-Room”, de la primera etapa. Ambos cuentos recrean un ambiente contaminado de voces (la atmósfera) de una taberna estilo americano⁵ y en ambos se refleja la vida de los asiduos clientes de estos bares. Son seres solitarios a quienes les pesa la vida, seres que se sienten culpables. Jumper Jigger es un muñeco saltarín que, cuando se le deposita una moneda, empieza un baile. “Skip” siempre deja caer una moneda y el muñeco empieza su danza monótona con un continuo tap, tap, tap, tapín, que funciona como detonante para que las memorias de los clientes se disparen: un mexicano –excombatiente de la Segunda Guerra Mundial–, una chica que se escapa de sus clases, un idiota que babea ante la chica. Todo lo anterior encerrado dentro de un medio opresor asfixiante. Finalmente un rayo de luz que se cuele en el bar y le permite al lector ver al mismo tiempo el destrozado muñeco y la luz exterior de un día de invierno, posiblemente en Nueva York.

Los tres cuentos de esta etapa tienen un sello plenamente cosmopolita, son de temática existencial en donde las teorías de

⁴ Para un estudio más amplio de éste y otros cuentos, o sobre la influencia de Saroyan en Cepeda Samudio, los remito a mi artículo “Todos estábamos a la espera: las fuentes de la escritura” en la revista de la Universidad Industrial de Santander, *Humanidades*, 25, julio-diciembre de 1996, 2.

⁵ Existe, sin embargo, una gran diferencia entre los trazos de la atmósfera de “Tap-Room” y los de “Jumper Jigger”. En el primero era un ambiente intuitivo o calcado de las películas como *Gilda*; en este caso se capta la experiencia del autor por los bares de las ciudades estadounidenses.

Freud se hallan como subfondo y como elemento motor de la vida. En ellos la soledad campea entre los seres discriminados de la gran urbe. Estos puntos de su temática, más las técnicas de su escritura, nos permiten por primera vez hablar de un escritor moderno en términos literarios. Aunque antes lo hubiese intentado Eduardo Zalamea con su novela *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1932) o su cuento “La grieta” (1941). Y es que para este momento (1950) Álvaro Cepeda Samudio había encontrado su propio concepto de cuento. Cinco años más tarde lo expresaría como tesis:

El cuento como unidad puede distinguirse con facilidad del relato: es precisamente lo opuesto. Mientras el relato se construye alrededor del hecho, el cuento se desarrolla dentro del hecho. No está limitado por la realidad, ni es totalmente irreal: se mueve precisamente en esa zona de realidad-irrealidad que [constituye] su principal característica [*Álvaro Cepeda Samudio en el margen de la ruta*, 493].

Tercera etapa

Álvaro Cepeda Samudio regresa de los Estados Unidos a Colombia en junio de 1951 y se vincula con la revista *Crónica* de Barranquilla, en la cual trabaja al lado de Gabriel García Márquez, Germán Vargas y otros miembros que luego se harán conocidos como los integrantes de “La Cueva”. A su regreso tenía en mente hacer un libro de cuentos y por ello entre 1951 y 1953 escribe algunos. Al revisar su libro, no se puede saber cuáles fueron éstos porque no siguen un orden cronológico de producción; sin embargo, luego de estudiar su temática, algunas cartas de inter-

cambio entre sus amigos y sus estructuras, restando los cuentos hasta ahora analizados, quedan los siguientes, en un orden posible: “Nuevo intimismo”, “Hay que buscar a Regina”, “Todos estábamos a la espera”, “Hoy decidí vestirme de payaso”, “Un cuento para Saroyan” y “En la calle 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo”.

“Nuevo intimismo” es una versión del cuento “Intimismo” de su primera etapa, pues trata de nuevo los conflictos en las relaciones de pareja. En este caso habla de la relación entre una mujer de vida licenciosa que añora tener un hijo con su amante. No puede concebirlo y se echa la culpa a sí misma, piensa que es un castigo de Dios. Su compañero –un hombre racionalista, ateo–, luego de soportar una repetida escena de llanto, intenta borrarle de su mente la idea del castigo de Dios. Él desea que ella analice el caso como un hecho más de la vida: “Sí, tú eres mala, pero no es Dios, no es Dios porque él no se mete en nada, no puede meterse porque no hay tal Dios. No, no es Dios. Eres tú, tú que eres mala, es la farsa en que vives” [99-100].

Su plan fracasa, el llanto amargo continúa, él se ríe de ella e incluso la amenaza con abandonarla; el llanto recriminatorio sigue y finalmente él empieza a admitir que la infertilidad de pronto reside en él por no amarla como debiera. El cuento tiene un final feliz, y su estilo es sencillo y vital. Las palabras expresadas por cada personaje son reflejo de sus almas y de su estrato social. El concepto de “atmósfera”⁶ está totalmente logrado.

⁶ En esta etapa, Álvaro Cepeda Samudio domina completamente este concepto, dentro de lo que Eudora Welty define como tal y que CarmenLugo Filippi interpreta en su libro cuando dice: “Es ésa la que lo hace resplandecer, quizás, así como de comienzo hace oscurecer su sencilla, real configuración. La idea de ‘atmósfera’ de

Así la transpiración del hombre además de reflejar el calor tropical con su humedad, refleja la lucha interior para expresar lo que durante mucho tiempo había callado.

“Hay que buscar a Regina” se puede ubicar como segundo en este grupo, por ser este cuento el único de temática rural y por romper la línea general del tópico de la soledad presente en el resto de sus cuentos y, principalmente, por guardar afinidad con los cuentos de la primera etapa. Podría decirse que el autor después de releer sus primeros trabajos vuelve a retomar esa temática pero dándole un nuevo carís. En este cuento de temática rural todo ocurre en los alrededores de una inspección de policía de un pequeño pueblo. Un narrador, testigo ingenuo, nos relata los acontecimientos en torno a un crimen: Regina ha desaparecido y su novio confiesa que él la mató. Nadie le cree su confesión. Los padres de Regina luego de oírla, salen en busca de ella pues deben encontrarla para entregarla a un proxeneta que vendrá de la ciudad pronto. Al final del cuento no se sabe si encontrarán a Regina ni si el novio ha dicho la verdad. El asunto del cuento es de carácter social. El autor quiere hacer énfasis con él en uno de los problemas más agudos en las sociedades tercermundistas, donde debido a la pobreza se llega a extremos cuando se trata de sobrevivir, y es frecuente que mujeres jóvenes campesinas sean víctimas de la trata de blancas⁷. En cuanto a la técnica de su es-

Welty es algo compleja y envuelve aspectos heterogéneos. De hecho, finalmente, se colige a través de ejemplos que comprende la unidad del efecto total que una narración breve proyecta”; véase *Los cuentistas y el cuento. Encuesta entre cultivadores del género* (Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1991), 84.

⁷ Se recomienda leer el artículo “Brothel Prostitution in Colombia”/ Lugares de prostitución en Colombia. Por María Teresa de Gallo y Helí Alzate, publicado en *los Archives of Sexual Behavior*, 5, 1, 1976, 1-7.

critura, se observan elementos del cine incorporados, por ejemplo: una jugada de billar queda en suspenso hasta tanto no finaliza la declaración del novio. Por otra parte, su temática rural es bien lograda y evocan los cuentos de Juan Rulfo.

“Todos estábamos a la espera” es el cuento que le da el nombre al libro y por lo tanto uno de los más importantes, como dijo Germán Vargas. Hay mucha razón para afirmarlo, pues temática y técnicas son excelentes. A partir de este cuento se observa en forma mejor delineada la filosofía del autor. Lo relatado en un principio parece intrascendente; pero poco a poco, se descubre el vacío existencial del grupo de asistentes de un bar identificados en un nosotros con la voz del protagonista. A pesar de este pronombre plural, el grupo lo forman seres solitarios que no desean expresar sus penas o fracasos. No importa que compartan un mismo espacio todos los días, que repitan las mismas acciones ni que tengan la misma meta al ir a este bar: la espera de Madeleine, “ella”; porque ellos nunca podrán ser una congregación real. Madeleine, la muchacha que espera el narrador-protagonista es lo único que les permite sobrevivir en el limbo del no hacer nada. Sin embargo, su llegada no soluciona la crisis existencial ni del protagonista ni la de los otros clientes porque no advirtieron su arribo, a pesar de su añorada espera. Este hecho es una ironía explicable, si se piensa en una posible moraleja: la espera de alguien no tiene que ser necesariamente la espera del otro (las esperanzas o los sueños de uno no tienen que ser los sueños o las esperanzas de otros). Al final, Madeleine le pide al narrador-protagonista que la deje empezar su propia espera.

Es un cuento filosófico-moralizante que tiene varios niveles de moraleja existencial: (1) los problemas de la vida se pueden olvidar si nos entregamos a hacer pequeñas cosas, como las que

hacen los asistentes del bar; (2) el bar es una metáfora del mundo; (3) todos necesitamos orientar nuestras vidas hacia la espera, el “ella” del cuento; pero la gran verdad es que únicamente necesitamos buscar el “ella” en nosotros mismos, como se desprende del epígrafe de James Jones con que se inicia el cuento:

And it seemed to him then that every human was always locking [*sic*] for himself, in bars, in railway trains, in offices, in mirrors, in love, especially [*sic*] in love, for the self of him that is there, someplace, in every other human. Love was not to give oneself, but to find oneself, described oneself. With which he is connected in the waxy comb [James Jones, *From Here to Eternity*: Así que a él le parecía que a cada ser humano le faltaba algo de sí mismo en los bares, en las estaciones de los trenes, en las oficinas, en los espejos, en el amor, especialmente en el amor de sí mismo que está ahí, en algún lugar, en cada uno de los otros humanos. El amor no era para sí mismo, si no para encontrarlo en uno mismo descrito en uno mismo. Con que él está conectado en la colmena].

“Hoy decidí vestirme de payaso” es un cuento que sigue la misma línea filosófica. Aquí el narrador protagonista irrumpe en la arena de un circo vestido de payaso, justo antes de empezar la función. Al principio su falsedad pasa inadvertida tanto para los artistas como para el público que lo creen miembro del grupo, su traje de payaso lo protege. Durante la marcha de apertura el director y los otros artistas descubren al farsante porque éste hace lo que él quiere y no lo establecido en el programa, así que lo sacan de la pista. Luego de un breve tiempo retorna a la misma para continuar entorpeciendo la función; le incomoda la ma-

nera como los otros artistas lo miran y por ello voluntariamente vuelve a salir. Sigue a una muchacha acróbata, la encuentra en una tienda e inicia con ella una charla, hasta que observa una guitarra verde y quiere tocarla, pero no sabe ejecutarla, por lo cual él y la muchacha salen en busca de un guitarrista. No lo hallan dentro de la carpa; por sugerencia de otros que se han unido en la búsqueda, se dirigen a un bar cercano, en donde han oído que alguien puede hacerlo. Salen y prometen regresar antes de que finalice la función. Llegan al bar y se enteran de que el artista está en Londres. Regresan al circo con la idea de ir a buscar al músico cuando la función termine. Al reingresar en la arena, y al volver a actuar como parte del grupo de payasos, el farsante vuelve a descontrolarlos, de manera tal que los auténticos payasos se quitan sus atuendos, van a protestar ante el director y queda en la pista únicamente el falso payaso, que escucha los llamados de sus nuevos amigos, listos ya para ir en la búsqueda del guitarrista Sammy.

El cuento define la vida como una eterna representación. Esta idea, por otra parte, no es nada nueva dentro de la literatura (Calderón de la Barca), pero en este caso no tiene el tono dramático, porque el autor ha seguido la línea del “circo”, de lo carnavalesco para afirmar que hay que enfrentar la vida con humor y que se puede lograr cierta felicidad si se siguen los impulsos, si no se atiende a las normas sociales. Es más: hay que romper con lo establecido. El cuento se complementa con el anterior, es casi una refutación. La vida no debe ser una continua espera. Se debe ir tras lo deseado: encontrar al ejecutante preciso de esa guitarra verde.

“Un cuento para Saroyan” es uno de los mejores del libro y su título nos remite al autor estadounidense, quien no sólo es el

subfonfo temático de esta etapa; sino que igualmente se pueden encontrar recursos y estructuras similares a las de este escritor. En este cuento Al (¿Álvaro?) camina por las calles de Manhattan en busca de una librería específica para comprar un libro escolar exigido. En su recorrido Al hace varias paradas y se relaciona con amigos y les comenta que ahora, en verdad, va a comprar el libro. No lo había comprado antes, porque ésta era una buena excusa para ver a la chica de la librería que le facilitaba ver el libro sin pagar nada. Al llegar a la librería su promesa se quiebra pues en lugar de comprar el libro requerido, compra otro de hermosas láminas y colores, un libro de narraciones. La chica del mostrador, su amiga, censura su actitud; pero Al no le hace caso y sale contento con su nueva adquisición. Regresa con el libro de hermosas láminas y colores al bar de Mr. Saxon y lo empieza a hojear mientras se prepara para ver un encuentro deportivo entre las universidades de Columbia y Cornell. El autor del libro que se dispone a hojear es William Saroyan.

El cuento de apariencia intrascendente tiene como subtextos a *La comedia humana* de William Saroyan y a *Ulises* de James Joyce y por supuesto a *La Odisea* de Homero. Los tres relatos tratan de viajes exploratorios y con un aparente propósito que no se cumple o se modifica porque los personajes siguen sus impulsos y actúan de acuerdo con el momento y no con lo planeado o exigido. Las historias tienen final feliz. En el cuento de Cepeda Samudio, hay una situación interesante que nos permite ver la posición filosófica del personaje frente a la vida, y que podemos aplicarla al autor. La dependiente recrimina a Al por no comprar el libro requerido con las siguientes palabras: “¿Pero no ves que así no llegarás a ninguna parte?”. La respuesta de Al es: “¿Y quién te ha dicho a ti que yo quiero llegar a alguna parte?” (80). Po-

demos ahora asociar parte de la obra del autor con su filosofía y afirmar que Álvaro Cepeda Samudio no buscaba la fama, el dinero o cualquier otra gratificación. Él seguía su propia línea de exploración quebrando algunas veces los patrones tradicionales y exasperando a los regentes de las mismas.

En este cuento se reafirma la gratitud de Cepeda Samudio para con William Saroyan a quien honra con el título del texto y que podría extenderse a toda la obra; basta revisar otro detalle dentro del mismo cuento: los dibujos que acompañan los textos de *Todos estábamos a la espera*. La idea de los dibujos proviene del libro de Saroyan, que Al hojeaba mientras veía el partido, y antes de comprar el libro expone sus razones:

El libro es grande y con dibujos en verde, rojo y amarillo. Pienso que me gustaría tener este libro para ver estos dibujos que ilustran los cuentos [...]. Me gustan los dibujos. Si los cuentos son como los dibujos, me gustaría tener este libro [79].

Esta idea de editar un libro grande y de colores fuertes llega a ser realidad con su siguiente obra: *Los cuentos de Juana* (1972), volumen especial, tal vez único en la literatura colombiana, porque los dibujos de Alejandro Obregón ilustran los relatos de Álvaro Cepeda Samudio.

El cuento “En la calle 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo” fue rescatado por Daniel Samper Pizano y publicado en la *Antología* (1977) que sobre el autor preparó el Instituto Colombiano de la Cultura. En dos páginas de este cuento, que constituye un puente entre Barraquilla y Nueva York, el autor vuelve a un bar norteamericano y repasa los clientes solitarios, entre los que está el propio escritor-protagonista, “el muchacho

largo y delgado” (131), cuya soledad es infinitamente pequeña comparada con la de los otros asistentes. Pero este hecho “apenas lo había imaginado y luego olvidado otra vez. Como ya había comenzado a olvidar todo” (131). Este elemento me permite dejar este cuento como el último en los de esta tercera etapa.

Los cuentos de Juana

Este libro tiene su origen, como se explicó antes, en los libros de William Saroyan⁸. Sobre los cuentos no hay casi investigación alguna publicada. La carencia de trabajos puede obedecer al limitado número de los ejemplares de sus ediciones. Otra razón posible es que se considera como menos serio que *La casa grande* o *Todos estábamos a la espera*, y es, en parte, lógica esta apreciación porque el libro ofrece a primera vista esta falsa impresión. La primera edición de mil ejemplares impacta debido a su formato diferente y a su belleza. Los textos parecen desordenados, sin secuencia inmediata, donde los géneros literarios no están definidos. El libro es una mezcla de lo serio y lo alegre. El desorden, la alteración a los patrones conocidos, la falta de unidad (aparente) es, precisamente, lo que lo hace importante. Éste es el mérito del libro porque fue un acto ex-profeso de sus autores, como ellos mismos lo expresan:

Para eso precisamente está la introducción: para que no la entienda nadie. La explicación viene en el diálogo, y para aquellos a quienes la envidia, o la estupidez, o simplemente la ingenie-

⁸ Véase el anterior análisis de “Un cuento para Saroyan”.

ría del concreto armado, no les permite, encontrar la razón, voy a decírselo de una vez para ahorrarles, tiempo, trabajo y bilis. Estamos cansados del arte que se hace hoy y que se ha hecho en toda la historia [5-6].

En otras palabras, los creadores (el pintor y el escritor) unieron esfuerzos para buscar nuevas formas de expresión que rompieran con los modelos tradicionales, superados ya en *Todos estábamos a la espera* y *La casa grande*. Iniciaron una etapa nueva en la cual sus géneros se mezclaron: la pintura y literatura; buscaban hacer un libro diferente y lo consiguieron. De esta manera los textos no pueden quedar desligados, pues en su intención de desorden reside su unidad. Para una lectura analítica, debe leerse con sumo cuidado el diálogo introductorio y en especial el epígrafe de William Blake que inicia el libro: “The road of excess leads to the palace of wisdom” (“El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría”). El título revela que se trata de un libro de cuentos, pero luego, en la misma introducción, los autores dicen: “[...] hemos llegado a un acuerdo: Obregón va a escribir *Los cuentos de Juana*, esa novela que hace diez años estoy pintando” (5). Y luego:

Vamos a ver si ahora, usando otros símbolos, más elementales y aparentemente más manoseados, van a oír la gran verdad de Obregón que vamos a gritar a coro, coro ensordecedor, coro costeño, coro de hombres y no de mariconcitos con pantaloncitos ajustados a entecas nalguitas bogotanas [6].

Así queda en claro que los autores expresan su inconformidad con lo establecido a través de este libro que es la novela de

Juana, su vida, su película o sus múltiples retratos si así se quiere y que a sus creadores les llevó varios años hacerla realidad. Cabe recordar que *La casa grande* se publica en 1962 o sea que el proyecto empezó a gestarse antes de esta publicación. Ahora, si se revisa el texto “Un cuento para Saroyan” en donde se hablaba de un libro de colores fuertes y con dibujos que fueran tan bellos como las historias contadas, entonces debemos admitir que la idea embrionaria de este maravilloso proyecto toma lugar muchos antes, por los años cincuenta.

El paso siguiente es clasificar esta novela. Definitivamente no es de la novela tradicional o experimental porque para esta época (1972) ambas estaban superadas. El escritor y el pintor nos hablan bajo un concepto diferente como ellos mismos lo expresaron antes: “Estamos cansados del arte que se hace hoy y que se ha hecho siempre en toda la historia” (6). Los textos de *Los cuentos de Juana* presentan rasgos que pueden ubicarse dentro de la postmodernidad según los criterios que Raymond Williams señala a continuación:

Con respecto al postmodernismo, los conceptos utilizados a menudo han sido la discontinuidad, la ruptura [*disruption*], el desplazamiento, la descentralización, lo indeterminado y la antitotalización. Como ha señalado la crítica canadiense Linda Hutcheon, el fenómeno cultural del postmodernismo es contradictorio porque establece y luego subvierte los mismos conceptos que desafía [Williams, 1998, 30].

Pero no olvidemos que esta obra fue realizada veinte años antes de la propuesta para los noventa que el crítico señala. Por otra parte, el libro sería una novela de tipo circular, pues los primeros

datos del personaje protagonista los tenemos en la misma introducción:

Siempre recuerdo aquel pedazo de Calderón que me hacían aprender en el colegio de ciénaga, frente al templete que hizo que Juana se pegara un tiro, al recordar, justamente al salir del casamiento, que ella estaba rota, aquella [6].

Efectivamente, los dos últimos textos del libro vuelven a tratar el casamiento de la protagonista y su suicidio. Juana es un personaje que cubre épocas y espacios disímiles. Lo hace desde diferentes perspectivas: protagonista, testigo ocular o simple narradora de los hechos. A Juana, según lo anterior, se la puede encontrar tanto en Tucson, Estados Unidos, como en Sabanilla, Colombia. Ella ha oído hablar de García Márquez o trabaja con Bartolomé de las Casas. En un texto es una niña y en el siguiente una mujer.

El lector que desee aproximarse a los textos de este libro debe ser un lector activo. Sólo de esta manera sabrá que Juana es rubia, que nació en Tucson y que muere en Ciénaga, que conoció el Grupo de Barranquilla y en el grupo le oyó contar a Gabo la “historia del hombrecito de la avena Quaker”, que tiene como amiga a la escultora Feliza, una bogotana, y que también mantiene correspondencia con María Zenobia. De su infancia sabrá que aprendió a leer en la *Biblia* y no en *La alegría de leer*, como el resto de colombianos. Otro rasgo importante que sirve para tener la imagen de la extranjera que vino a Colombia es su matrimonio con Dick en el país y dentro del rito católico. Pues se siente culpable de no llegar virgen al matrimonio y acto seguido se suicida.

Juana es una “hippie” estadounidense que internaliza la problemática del honor “español”. Así que sufre las consecuencias de una asimilación cultural a la inversa de lo común, no de Sur a Norte; sino de Norte a Sur. Este hecho es una ironía y un caso de exceso. Elementos que nos remiten al epígrafe inicial del libro; pero que no están exentos de veracidad. Juana posiblemente fue una de las integrantes de los “Cuerpos de Paz” que vinieron a Colombia por los años sesenta. El último texto del libro “Barranquilla en Domingo” ayuda igualmente a reconstruir su vida. Si se admite lo expuesto hasta aquí, entonces, Álvaro Cepeda Samudio y Alejandro Obregón no elaboraron un libro de cuentos. Crearon un libro con muchos textos, algunos de ellos cuentos independientes, pero que juntos formarían una novela. La segunda novela de Cepeda Samudio. Hecho que pondría al libro y a Cepeda Samudio junto a otros autores de libros “extraños” al estilo de *Rayuela* y al escritor en los linderos de la postmodernidad debido a las transgresiones de las normas y a la “contaminación de géneros” y porque su protagonista sufre una crisis de identidad que termina en suicidio.

Al hojear el libro se encunetran textos que se pueden clasificar como cuentos, como guiones para películas o teatro, juegos literarios y otros puntos. Sin embargo hay algo más que debe quedar en claro, me refiero al concepto que el propio escritor tenía de lo que es una novela por el año de 1955:

[...] la circunstancia de que la novela utilice ambas técnicas –cuento y relato– para lograr su finalidad ha dado lugar a esa falsa identificación de las dos técnicas. La novela es en realidad una serie de cuentos unidos por uno o varios relatos [*Álvaro Cepeda Samudio en el margen de la ruta*, 453].

La casa grande

Según la cronología de la obra elaborada por Daniel Samper Pizano, Álvaro Cepeda Samudio trabajó durante seis años para escribir esta novela. Nos dice Samper Pizano que empezó a escribirla en 1956 y es así como en febrero de 1957 publica en diario el *Caribe* el capítulo titulado “La Hermana”, en 1958 termina el capítulo “Los soldados” y ya para 1960 la tiene terminada (prólogo a la *Antología*, 34-35). En julio de 1962 aparece la primera edición. La hace Ediciones Mito de Bogotá. Su edición limitada y lo inusitado del texto dejaron a la novela en una especie de limbo. En ese momento lo único comprensible fue el primer capítulo. En 1966 Carlos José Reyes estrena la obra de teatro *Soldados* que es una adaptación del mencionado capítulo. En 1967, aparece la segunda edición. La editorial de Jorge Álvarez de Buenos Aires se encargó de ello; sin embargo, esta edición presenta algunos errores tipográficos con respecto a la original⁹. En febrero de 1973, la Biblioteca Colombiana de Cultura en su número setenta y uno hace la tercera edición. En 1974, Plaza y Janés de Barcelona realiza la cuarta edición. Casa de las Américas hace una edición. La novela ha sido traducida al francés, al inglés, al búlgaro. Algunos fragmentos han sido traducidos al alemán o adaptados a éste.

Los acontecimientos narrados en la novela ocurren en la Costa Norte de Colombia en 1928. El pueblo recreado es de planta española, en donde la plaza ocupa el centro de la pobla-

⁹ Hay un grave error en el índice: el capítulo 5, “El decreto”, no aparece. Y lista incorrectamente el capítulo 4, “El pueblo”, en la página 84, en vez de hacerlo en la página 89.

ción y en ella tienen asiento las casas de gobierno civil y eclesiástico, junto a ellas están las casas de las “buenas familias”. En la medida en que los apellidos son menos prestigiosos y la posición económica más modesta, los hogares están más retirados del centro de la plaza. De esta manera el contacto entre pobres y ricos es limitado por el espacio y por la diferencia de clase que es muy rígida. El pueblo recreado por Cepeda Samudio es Ciénaga, lugar donde vivió varios años de su infancia, pero aparece con otro nombre. Este pueblo es el centro del acopio del banana, el fruto de la región. Existe una atmósfera de tensión, lucha y decadencia:

El pueblo es ancho, escueto y caluroso. Las primeras casas comienzan de aquel lado de los rieles... Son casas de madera con techos oxidados y rotos... Aunque están llenas de mujeres no son casas alegres... El pueblo comienza aquí, aquí terminan los playones y aquí está La Estación junto a la que para el tren cargado de frutas y jornaleros... Las casas de los jornaleros están a este lado de los rieles... A medida que el pueblo se aleja de La Estación hacia el centro, hacia la plaza ancha y la iglesia, las casas y las calles se van agrandando y la vida se detiene y se aquieta. Alrededor de la iglesia viven los dueños de las fincas: tres familias que han casado a sus hijos, y a los hijos de sus hijos, entre sí. Y a cada muerte urge un odio nuevo... [“El pueblo”, 83-85].

El narrador no sólo describe la quietud de las calles cerca de la plaza si no que hace una reminiscencia de los tiempos coloniales en donde las familias “bien” no permitían el casamiento de los hijos fuera de su grupo social. “El pueblo termina frente al mar: un mar desapacible y sucio al que no mira nadie” (85).

Es decir lo contrario a la vida tranquila de la plaza. Son dos espacios topográficos opuestos. La plaza, en dónde viven los señores, es cerrada, quieta y limpia. “El pueblo”, los menesterosos, viven frente al mar abierto, agitado y sucio. Sin embargo, agrega, el narrador “al que no mira nadie”. Es decir, lo externo, indicando con ello que ni los “señores” ni “los de abajo” quieren enfrentarse con ese mar convulsionado, metáfora de la realidad social y del cambio que viene.

La novela está organizada en diez capítulos titulados. A primera vista no se encuentra una relación consistente entre ellos; tampoco se capta su temática en una primera lectura. Se tiene que ir despacio, decodificando (desentrañando) la trama. Es decir, se debe desmontar la obra pieza por pieza en la búsqueda de significados mayores. De esta manera se puede leer la novela desde diferentes perspectivas: histórica, psicológica, social, estructural; se pueden analizar igualmente subtemas.

Nivel social

En la novela se hallan dos espacios definidos para los acontecimientos de la historia: el mundo de los habitantes de la casa grande y el mundo de los otros, es decir, el espacio exterior a la casa. La casa grande está ubicada en la plaza del pueblo, consta de muchos cuartos y sus paredes limitan con las del cuartel. Sus habitantes llevan una vida de corte señorial, donde la autoridad del padre es indiscutida. El contacto de los señores de la casa grande con el mundo exterior es casi nulo, si enteran de lo que afuera sucede es por la voz de los sirvientes. El otro espacio lo constituye el pueblo dividido en sectores correspondientes a sus clases sociales.

En la casa grande vive la familia de un terrateniente. Esta familia la constituyen el padre, la madre y cuatro hijos (tres hermanas y un hermano). Sus relaciones familiares no corresponden a la de una familia normal. Aquí todos han crecido y vivido en un ambiente adverso a su desarrollo natural y la base de sus relaciones es el odio entre ellos. No existe una comunicación propia debido al autoritarismo ejercido por el padre, que impide cualquier nexo de comprensión¹⁰. Se puede establecer el siguiente esquema de las interrelaciones familiares:

Padre autoritario		Madre sumisa	
Hermana mayor	Hermana segunda	Hermana tercera	Hermano
Autoritaria	Voz narradora	Rebelde	El menor
Ciega	Observadora	Castigada	Enfermiza
Manda en la casa. Desplaza a la madre.	Simpatiza con los hermanos.	Es amiga del hermano y madre.	Lucha por los obreros.

¹⁰ Es preciso señalar que la organización de esta familia tan particular no surge en esta novela por primera vez. Si se mira el cuento “Vamos a matar los gaticos” de *Todos estábamos a la espera* allí se encontrarán los primeros pasos en la creación de estos complejos personajes: tres niñas, posiblemente hermanas, ejecutan a unos gaticos recién nacidos con el propósito de evitar que los regalen. El cuento es totalmente dialogado y violento, lo que nos hace pensar en la hermana mayor de la novela. Y en el cuento “El piano blanco”, del mismo libro, se plantea el problema de la homosexualidad masculina como producto de una autoridad llevada al exceso por un padre, elementos que, como vimos antes, están presentes de manera sutil en la novela cuando se observa el origen de la conducta del hermano.

Los personajes de la primera generación son seres atormentados, el producto de una crianza equivocada: de puertas para adentro y con limitada apertura al exterior. En esta familia de corte patriarcal no hay lugar para el afecto y no se discute la autoridad. Cepeda Samudio presenta a estos personajes atrapados en un destino impuesto por la tradición. Las posibilidades para el futuro son: (a) continuar el *status quo*, con la hermana mayor con su ceguera física y mental –también la madre forma parte de este plano con su resignación, su poca visibilidad y su nula participación en el diálogo–; (b) rebelarse en forma activa o callada –los otros hermanos de alguna manera lo hicieron, pero fracasaron al no tener el apoyo exterior, fracasaron porque no existen lazos de comunicación–; (c) asumir una actitud contemplativa –es el caso de la hermana segunda, que será la voz que nos cuente lo que pasó dentro de los muros de la casa grande–.

La comunidad (el pueblo) en todos sus estamentos es presentada en dos momentos especiales: a la espera de lo que sucederá con la llegada de los soldados que vienen a sofocar la huelga y en los momentos previos al asesinato del Padre tiempos después de la malograda huelga. El pueblo se hace visible por medio de voces diferentes (hombres, mujeres, niños) y de diferentes oficios (jornaleros, empleadas, mujeres anónimas, soldados, el organizador de la huelga). Todos dan una visión de los acontecimientos. Se puede entonces hablar del pueblo como una polifonía.

El tiempo que transcurre en la obra es de diez y ocho años contados a partir de momento de la huelga. Este largo período se concentra en cuatro momentos claves: (1) el sofocamiento de la huelga; (2) el ajusticiamiento del padre a manos del pueblo años después de la fracasada huelga; (3) la lamentación del her-

mano ante su hermana muerta pocos años después de los hechos de la huelga; (4) la confrontación entre la hermana segunda y la mayor con respecto de lo que ésta va hacer ante el embarazo de su sobrina y el futuro de los miembros de esta generación.

Los jornaleros que trabajan para la compañía bananera conforman la mayoría de los habitantes del pueblo. Se levantaron en huelga con el propósito de tener mejores garantías, pero el movimiento fue sofocado y muchos trabajadores murieron durante el paro a manos de los soldados que vinieron con la tarea específica de disolverlo. La compañía salió victoriosa pues contó con el poder del terrateniente, que fue apoyado por las fuerzas civiles y militares. La derrota de los huelgistas y la destrucción del movimiento dejó en el pueblo un resentimiento más grande contra el terrateniente y su familia:

Durante los cuatro días del juicio no dijiste nada. Ni siquiera después. Nos entereramos porque el odio del pueblo se nos metió en la casa como un olor caliente y salobre. El domingo siguiente en la iglesia, la gente nos miraba como si nos descubriera otra vez. No sabíamos que tenían una nueva razón para odiarnos [51].

El resentimiento contra el padre continúa y lleva, años después, al asesinato del dueño de la hacienda. En el crimen participa todo el pueblo, pues todos sabían cuándo iba a suceder. Hasta los niños lo sabían:

- ¿Sabes?, van a matarlo hoy.
- ¿A quién?
- Al marido de Regina.
- ¿Al viejo que viene siempre en el caballo bonito?

Álvaro Cepeda Samudio: una apertura a la modernidad

–Sí, al dueño de La Gabriela.

[...]

–Si matan al viejo el caballo se huye; yo sé que se huye.

–Busquemos un tejo y juguemos a la raya, ¿quieres?

–Bueno [77-78].

Desde tiempo atrás existía animosidad individual hacia el terrateniente. Los episodios posteriores al sofocamiento de la huelga hicieron evidente el importante papel que el padre desempeñaba en la represión del movimiento. El sentimiento de aversión hacia él creció y el pueblo se unió para llevar a cabo el crimen. Lo matan a punta de cavadores. Nos enteramos de los hechos por los ruidos que oye desde su cuarto una muchacha amante del terrateniente:

La muchacha oyó el abalanzarse de los hombre y el forcejeo; oyó el rodeo jadeante alrededor del Padre; oyó el desacompasado golpear de los cavadores sobre el cuerpo que se oía ceder al ataque inexperto pero tenaz. La muchacha oyó la caída ronca de los cavadores ya innecesarios sobre el Padre muerto [82].

Álvaro Cepeda Samudio refleja la ciega reacción del pueblo sometido al autoritarismo, al abuso y a la explotación. El pueblo tomó la justicia en sus manos inexpertas. No podía ser de otro modo, pues el pueblo vio en el latifundista la causa mayor de su pobre situación. La reacción fue violenta pero ineficaz: la expoliación no terminó con el asesinato del padre porque, primero, los trabajadores que quedaron no tenían líderes y, segundo, en la casa grande la hermana continuaría en forma prepotente el legado de sometimiento.

Este ajusticiamiento podría ser símbolo de la situación de permanente violencia que ha vivido Colombia. El problema es simple: la tenencia de tierra en manos de unos pocos y a la mala distribución de los bienes del estado, la impunidad con que las empresas actúan en el medio. Es decir, existe una injusticia social permanente que hace que el pueblo tome por sus manos la justicia. En la novela se cuestiona severamente el papel del ejército nacional cuya función es la de proteger los bienes del estado. Los soldados, con conciencia o sin conciencia de su trabajo, disparan y matan a muchos de los huelguistas. Sofocan la huelga y de hecho protegen al terrateniente y a la empresa extranjera en contra de los derechos de los ciudadanos colombianos.

Por otra parte, al analizarse la sociedad colombiana no puede dejarse de mencionar su religiosidad, y por el mismo hecho, el papel que juega el clero dentro de la vida cotidiana. Curiosamente en la novela no aparece ningún representante de éste defendiendo a los jornaleros. Solo aparece un sacerdote mencionado en el momento del entierro del Padre. Sin embargo, sabemos que lo hechos se desarrollan en una comunidad cristiana: la familia del terrateniente y el pueblo asistían a misa los domingos (51) y el sepelio del Padre se realiza bajo la tradición cristiana y se hace el novenario tradicional:

Y [el pueblo] esperó allí todo el día, bajo la lluvia, a que le sacaran hacia la iglesia. Y luego esperó en el atrio a que el sacerdote echara un poco de agua [bendita] sobre la caja [...]. Y la siguió hasta el cementerio [57].

Es significativa la ausencia de la acción directa del clero en el conflicto familiar o de la huelga. Queda de manifiesto el si-

lencio comprometedor que guarda la alta jerarquía eclesiástica ante los grandes problemas de violencia, explotación, injusticia, abuso de autoridad, atropellos que desde distintos ángulos caen sobre la masa, el pueblo. Este silencio es grave y Cepeda Samudio lo hace evidente en la novela. En la historia de Latinoamérica y de Colombia, por supuesto, dos son las opciones del clero actual: (1) el silencio, que implica complicidad; (2) asumir el carácter de cristianos en su total dimensión, es decir, luchar contra la injusticia. La segunda opción corresponde a la teología de la liberación, pero desafortunadamente es atacada por los grupos que no quieren ceder sus privilegios; cuando Cepeda Samudio escribió la novela, esa alternativa no existía como tal.

En la novela, por otra parte, se observa un grupo de mujeres que aún se hallan en una condición social extrema: son las prostitutas, que han levantado sus casas a un lado de las de los jornaleros y viven de ellos. Esta situación lamentable es normal y frecuente en Latinoamérica y en otros países tercermundistas. El autor de *La casa grande* no olvidó este detalle penoso de nuestra sociedad.

Si se trata de hallar algunos significados sociales en la familia del terrateniente, es posible hallarlos porque quizás su autor haya querido hacer de esta familia “especial” el símbolo de Colombia, cuyos ciudadanos han soportado durante décadas un autoritarismo parecido al ejercido por el padre y la hermana, disimulado en una falsa democracia, pues a la muerte de un gran jefe político lo sucede otro con los mismos rasgos negativos. La madre representa a la mujer colombiana y en general a aquellos a quienes se les han negado sus derechos. En la novela esta mujer desaparece completamente, lo cual indica que si las mujeres no actúan en defensa de sí mismas, exigiendo sus legítimos

derechos, nadie va hacer nada por ellas. La hermana infractora y su hermano son símbolos de la rebelión de los pueblos donde el autoritarismo es la forma natural de gobierno. Ella sacrifica su virginidad (regala su sangre) como protesta personal contra la falta de libertad: muchos colombianos, como los jornaleros de la obra, han dado su sangre en busca de condiciones más humanas, especialmente la de la libre expresión. El hermano, que ha estudiado en el exterior, representa al hombre colombiano de “bien” que siente desazón ante la injusticia social y se debate entre unirse a los sometidos en su plan de liberación o ser un arribista. Evoca la figura de los intelectuales colombianos que como cualquier otro “obrero” sufren el autoritarismo gubernamental que los excomulga de su seno o que deben salir del mismo (el hermano deja la casa) si denuncian los hechos injustos. La segunda hermana, la voz narradora e inquisidora de la situación, es como el coro de la tragedia griega, cuya principal función era observar detenidamente los hechos y luego presentarlos al público y a los mismos actores, dándoles así a ambos la oportunidad de reflexionar sobre los acontecimientos para que tomaran medidas en el futuro de la trama:

¿Qué vas a hacer con ella? Ahora que ha dicho lo que debiste saber, que no debió tomarte de sorpresa porque era la única forma como ella podía desbaratar todo lo que te ha llevado tanto tiempo reconstruir. ¿Qué vas a hacer ahora que se ha acercado a ti y con palabras agudas y seguras como picos te ha vaciado las órbitas? [54].

La visión del contorno social presente en la novela de Cepeda Samudio no es totalmente pesimista con respecto al fu-

turo de Colombia, al presentar una segunda generación (los hijos de la hermana) que sufre el mismo autoritarismo, pero intenta quebrarlo, pese a sentirse derrotada. Se aprecian pequeñas pero alentadoras diferencias que permiten vislumbrar una salida a la injusticia imperante: los hermanos están unidos en la causa, no hay rivalidad entre ellos y tienen una conciencia del trabajo que realizó su madre (la hermana) antes.

Ellos piensan efectivamente que son unos derrotados; pero no es así, pues ellos han contado con el apoyo efectivo del tío, el hermano menor, y la complicidad inquisidora de la tía, la segunda hermana. Por otro lado, son muy jóvenes para comprender el alcance total de sus acciones:

–No juzgamos a la Hermana; la aceptamos: como nos aceptamos a nosotros mismos: no somos tres personas: somos una sola.

–Yo debería tener una explicación pero no la tengo.

–No es necesario explicar nada.

–Yo no pido explicaciones; pero quiero estar seguro de que es justo.

–No sabría decir si es justo o no: era inevitable [143].

Fernando Ayala Poveda, en la valoración que hace de esta novela en el *Manual de literatura colombiana*, ve en ella un “exterminio social y exterminio moral” y afirma:

La casa grande es la casa grande familiar y la casa grande de América Latina. El afuera y el adentro, la conciencia y la realidad, la dialéctica de la venganza y el sentimiento de culpa. [...] El tren es el símbolo de la historia gubernamental. Lleva muertos fantasmas, trae soldados fantasmas. Es la encarnación del poder

que todo lo devora, incluso sus propias huellas. Para el pueblo, el tren es la serpiente que se repite en su muda de piel [330].

Se dijo antes que uno de los problemas sociales latinoamericanos es el de la tenencia de tierra en manos de unos pocos, el latifundio. En la novela de Cepeda Samudio, sabemos que al final La Gabriela, la hacienda, ha sido vendida, lo que permite inferir un rompimiento con el sistema de abusos del sistema señorial (52).

La casa grande toma así dimensión no sólo a nivel de Colombia sino de Latinoamérica. Cepeda samudio cuestiona la poca apertura de quienes detentan el poder y la tierra; pero también comprende el miedo que esta clase siente a abrirse hacia el mundo exterior, hacia otras clases sociales. En la obra se explica ese punto por la simbólica ceguera de la hermana mayor y por su constante empeño en ir contra la corriente social que pide y exige un cambio, representada por nombres genéricos como la hermana, el hermano, etc., trayendo como consecuencia confusión a sus sobrinos, unidos en la causa común de derrotar a su propia tía.

Obras de referencia

Ayala Poveda, Fernando. *Manual de Literatura Colombiana*. Bogotá: Educar, 1984.

Cepeda Samudio, Álvaro. *La casa grande*. Barcelona: Plaza & Janés, 1974.

———. *Todos estábamos a la espera*. Bogotá: Plaza & Janés, 1980.

———. *Los cuentos de Juana*. Barranquilla: Arco, 1972.

———. *Antología*. Selección y prólogo de Daniel Samper Pizano.

Álvaro Cepeda Samudio: una apertura a la modernidad

- Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977.
- Gilard, Jacques (recopilador). *Álvaro Cepeda Samudio en el margen de la ruta*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1985.
- . “El Grupo de Barranquilla y la Renovación del cuento colombiano”. Suplemento del *Diario del Caribe*, 29 de junio de 1980, 2-7.
- Lugo Filipi, Carmen. *Los cuentistas y el cuento. Encuesta entre cultivadores del género*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1991.
- Pineda Botero, Álvaro; Williams, Raymond L. (compiladores). *De ficciones y realidades*. Bogotá: Tercer Mundo, 1989.
- Saavedra Hernández, Rafael. “Álvaro Cepeda Samudio: una vocación literaria diferente”. Tesis de doctorado. Albany: State University of New York, 1991.
- . “Erotismo en los cuentos de Álvaro Cepeda Samudio”. *Humanidades*, 22, 2, 1983, 85-90.
- . “*Todos estábamos a la espera*: las fuentes de escritura”. *Humanidades*, 25, 2, 1997, 13-46.
- . “Los cuentos de Juana”. *Homenaje a Don Luis Monguió*. Edición de Jordi Aladro Font. Newark: Juan de la Cuesta, 1997, 323-330.
- Saroyan, William. *The Human Comedy*. New York: Dell Publishing, 1971.
- . *Peace it's Wonderful and other Twenty-six Stories*. New York: Modern Age Books, 1939.
- Williams, Raymond. *Postmodernidades latinoamericanas*. Santafé de Bogotá: Universidad Central, 1998.

Gabriel García Márquez o la poética de la cultura latinoamericana

ISABEL RODRÍGUEZ VERGARA
The George Washington University

El escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927) ya ha adquirido dentro del contexto de la literatura occidental una posición indebatible: no simplemente como autor de novelas y cuentos que demuestran un exquisito uso de las posibilidades del language, sino como un narrador que reconcilia un penetrante conocimiento del mundo cultural y social latinoamericano (Caribe) con una devoción íntima al enriquecimiento de la vida¹. García Márquez figura hoy, junto con Leon Tolstoi, Fedor Dostoyevski, William Faulkner, Marcel Proust, Virginia Woolf y James Joyce, entre los grandes maestros clásicos de la literatura universal y como el narrador más sobresaliente en lengua española del siglo XX. Los estudios eruditos realizados sobre su obra y catalogados en la Biblioteca del Congreso en Washington sólo son sobre-

¹ Gabo, como lo llaman sus amigos, nace en el seno de un hogar popular en Aracataca, pueblo más tarde mitificado en el célebre Macondo, el 6 de marzo de 1927. Gene Bell-Villada anota en su bien documentado libro que García Márquez no nació en 1928, como se ha creído, sino un año antes. Fue el primogénito de la unión entre Luisa Santiaga Márquez y Gabriel Eligio García (Bell-Villada, 42). Entre otros estudios generales sobre el escritor colombiano en inglés se cuenta el de Raymond Williams (1984).

pasados en lengua hispánica por los dedicados a Miguel de Cervantes Saavedra y seguidos por los consagrados al escritor argentino Jorge Luis Borges. Estudiar la obra del Nobel significa de alguna manera un retorno al sujeto biográfico, aquel que moldea un reparto de personajes “reales” para fundirlos, con admirable economía, como actores claves de su ficción.

Memorias de su infancia, su familia, los amores de sus padres, sus viajes por el Río Magdalena rumbo al liceo en Zipaquirá —donde llevará a cabo parte de sus estudios—, y sus inicios como periodista en Cartagena, son eventos que surgen y se reiteran en sus novelas escondidos en metáforas. Lee, discute y ‘desarma’ (como él suele decir) obras de quienes más tarde serán reconocidos como sus maestros: Faulkner, Kafka, Joyce, Woolf, entre otros. Escribe como periodista de izquierda preocupado por su entorno, y como creador que descifra la ‘realidad’ en signos que deleitan al lector con su prosa poética, preludiando triunfos como creador y hombre público. Recibe numerosos premios, y el reconocimiento de su excelencia literaria culmina al otorgársele el máximo y prestigioso galardón del Premio Nobel de literatura en 1982, convirtiéndose en el cuarto escritor latinoamericano merecedor del título². Le precedieron Gabriela Mistral (1945), Miguel Ángel Asturias (1967) y Pablo Neruda (1973). *Cien años de soledad*, obra en la que el genio literario de García Márquez recrea un mapa humano del Caribe, novela leída y traducida en todo el mundo, fue clave para concedérsele el galardón del Nobel. García Márquez además es considerado como el máximo expo-

² Antes de otorgársele el Premio Nobel, García Márquez recibió, entre otros, el Premio Chianchiano en Italia, el Rómulo Gallegos en Venezuela y el Neustadt en Alemania.

nente del tono “maravilloso”, uno de los rasgos más novedosos de la literatura de este siglo en América y en otros lugares del mundo³.

La escritura de García Márquez es además reconocida por su tenacidad de artesano en la elaboración de sus ficciones. La dimensión de la experiencia predominante de García Márquez que deambula en el vasto cosmos de su ficción, la constituye por un lado, su relación con la cultura popular, representada con un humor rabelésiano, y por otro, la reescritura interpretativa de la ‘realidad’ política y social latinoamericana, pincelada con toques mágicos y autobiográficos. La música vallenata, los mitos populares, remedios caseros, supersticiones, leyendas y personajes populares, son signos constantes tejidos en sus narraciones con dictadores, narcotraficantes, presidentes, alcaldes e intrigas políticas, iluminan una realidad humana mucho más vasta.

Este ensayo analizará en detalle la cultura de la violencia en *Noticia de un secuestro* (1996), su obra más reciente. Señalará te-

³ Durante la década de los sesenta y setenta, García Márquez es asociado con un grupo de escritores llamados “mágico-realistas” (Carlos Fuentes, Cabrera Infante, Manuel Puig, Mario Vargas Llosa, Severo Sarduy) que continúa una literatura de imaginación iniciada por Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, entre otros (Chiampi, 13). Recientemente se han señalado más las diferencias que separan al grupo que las supuestas coincidencias. El tono maravilloso asociado principalmente con García Márquez ha creado escuela, como bien lo estudia Bell-Villada (203-209). Entre otras obras que siguen este tipo de narrativa se mencionan *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende; *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel; *El Norte*, de John Nichols; *Ironweed*, de William Kennedy; *The Color Purple*, de Alice Walker; *The Mosquito Coast*, de Paul Theroux; *The Blue Mountain*, de Meir Shalev; asimismo, ese tono se encuentra en las novelas de Salman Rushdie y Toni Morrison. Bell-Villada comenta que los modelos literarios han dejado de ser los franceses (Flaubert, Céline); hoy es la literatura imaginativa latinoamericana la que ocupa un papel central como modelo para los creadores del mundo entero.

mas y motivos recurrentes de sus primeros escritos que se sintetizan en ella. Examinará someramente, sin pretensiones de ser exhaustiva, teniendo en cuenta la cantidad de textos publicados por García Márquez, la enorme bibliografía, la complejidad del tema cultural y el espacio, no lo permiten de otra forma, los rasgos del discurso cultural de la producción literaria anterior a esta novela. Este ejercicio analítico-sintético servirá también de (pre)texto para contextualizar bibliográficamente la producción literaria de García Márquez.

García Márquez se destaca a la vez como un narrador humorista y un poeta satírico-cultural. Su obra expone desde diversos ángulos la cultura latinoamericana, que se desarrolla en un mundo social sin perder contacto con el espacio histórico. La cultura en los textos de García Márquez comenta sistemas simbólicos, entre los cuales el lenguaje, las reglas del matrimonio, las relaciones económicas, el arte, la ciencia y la religión, cuentan como las principales⁴. En García Márquez todos estos sistemas apuntan hacia la expresión de ciertos aspectos de la realidad física, social y política, permitiendo una lectura unitaria de los textos, bajo una impecable estructura estética, propia de los grandes maestros clásicos. Sus obras despliegan la función de la literatura como un cuerpo de significados y de los múltiples niveles de significación que puede transmitir, rasgos que invitan a ser leídas a la vez por académicos eruditos y estudiantes, como por empleadas domésticas o por conductores de taxi. García Márquez se registra como un trovador contemporáneo de la

⁴ Sigo la definición del controvertido término *cultura* planteada por Lévi-Strauss en su ensayo "Introduction to the Work of Marcel Mauss", *Sociologie e Anthropologie*, XIX (Cixous, 6-7).

cultura popular latinoamericana, colombiana y más específicamente del caribe.

La obra del fértil escritor colombiano incluye numerosos artículos periodísticos⁵, colecciones de cuentos⁶, novelas⁷, piezas de teatro⁸ y guiones cinematográficos⁹. El uso constante de humor, de múltiples aspectos de la cultura popular, del carnaval, de la imperativa necesidad de contar “el otro lado” de la histo-

⁵ Gabriel García Márquez trabaja como columnista en *El Universal* de Cartagena entre 1948 y 1950; en *El Herald* de Barranquilla entre 1950 y 1952 (donde escribe unas 400 piezas llamadas ‘jirafas’), y en el periódico liberal bogotano *El Espectador*, entre 1954 y 1955 (dedicado principalmente a reportajes investigativos y crítica cinematográfica). Su producción periodística escrita entre 1948 y 1960, ha sido editada y recopilada en cuatro volúmenes: un tomo de *Textos costeños* (1981), dos tomos de *Entre cachacos* (1982) y un volumen de *Europa y América: 1955-60* (1983). Estas reproducciones le permite a los lectores y críticos leerlos de manera más coherente; un quinto volumen con artículos periodísticos posteriores a 1960, está por salir.

⁶ La producción cuentística de García Márquez se encuentra contenida en los siguientes volúmenes: *Ojos de perro azul* (1979), *Los funerales de la Mamá Grande* (1970), *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada. Siete cuentos*. (1978) y *Doce cuentos peregrinos* (1992).

⁷ Hasta la fecha García Márquez ha publicado nueve novelas: *La hojarasca* (1955), *La mala hora* (1962) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *Cien años de soledad* (1967), *El otoño del patriarca* (1975), *El amor en los tiempos del cólera* (1985), *El general en su laberinto* (1989), *El amor y otros demonios* (1994) y *Noticia de un secuestro* (1996).

⁸ La obra teatral, *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (1994), única pieza de teatro escrita por García Márquez, ha sido representada con éxito en varios teatros colombianos.

⁹ Citaré en orden cronológico, la información que he obtenido sobre la extensa filmografía relacionada con la obra de García Márquez. Su participación incluye la de actor, escritor o adaptador de guiones; incluiré obras escritas por el autor que han sido llevadas al cine. 1954: “La langosta azul” / Álvaro Cepeda Samudio / Colombia. Guión de Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda, Luis Vicens. 1964: “El gallo de oro” / Roberto Gavaldón / México. Adaptación del guión de Gabriel

ria subvirtiendo la ‘historia original’ y de narrar la vida ordinaria del ciudadano en una perspectiva múltiple, concurren a todo

García Márquez en colaboración con Carlos Fuentes y Roberto Gavaldón. 1964: “En este pueblo no hay ladrones” Alberto Isaac, Grupo Claudio / México. Basado en un cuento homónimo de Gabriel García Márquez. Guión: Alberto Isaac, Emilio Riera. Gabriel García Márquez participó como actor. 1964: “Lola de mi vida” / México / Miguel Barbachano. Adaptación del cuento de Carlos A. Fernández por Gabriel García Márquez, en colaboración con Juan de la Cabada y Miguel Bachano. 1965: “Tiempo de morir” / Arturo Ripstein / México. Argumento y guión de Gabriel García Márquez. 1966: “Juego peligroso” / Arturo Ripstein / México-Brasil. Argumento y guión de Gabriel García Márquez. 1968: “Patsy mi amor” (Entrega de un adolescente) Manuel Michel / México. Argumento de Gabriel García Márquez. 1974: “Presagio” / Luis Alcoriza / México. Guión de Luis Alcoriza y Gabriel García Márquez. 1978: “El año de la peste” / Felipe Cazals / México. Guión de Arturo Brennan y Felipe Cazals sobre una idea de Gabriel García Márquez. 1978: “María mi corazón / Jaime Humberto Hermosillo / México. Argumento de Gabriel García Márquez, en colaboración con Jaime Humberto Hermosillo. 1979: “La viuda de Montiel” / Miguel Littín / Chile-Cuba-México-Venezuela-Colombia. Basada en un cuento de Gabriel García Márquez. 1980: “El mar del tiempo perdido” / Solveig Hoogesteijn / Venezuela. Basada en un cuento de Gabriel García Márquez. 1980: “Eréndira” / Ruy Guerra / México. Guión original de Gabriel García Márquez. 1985: “Tiempo de morir” / Jorge Alí Triana. Colombia. Guión original de Gabriel García Márquez. 1986: “Crónica de una muerte anunciada” / Francesco Rosi / Italia-Colombia. Basada en la novela de Gabriel García Márquez. 1988: “Serie Amores Difíciles” / Televisión Española / ING / y el auspicio de FNCL. Serie de televisión basada en historias de Gabriel García Márquez: “Fábula de la bella palomera” / Ruy Guerra / Brasil-España. “Milagro en Roma” / Lisandro Duque / Colombia-España. “Cartas del parque” / Tomás Gutiérrez Alea / Cuba-España. “Un domingo feliz” / Olegario Barrera / Venezuela-España. “El verano feliz de la señora Forbes” / Jaime Hermosillo / México-España. “Yo soy el que tú buscas” / Jaime Chavarrí / España. 1988-1989: “Un señor muy viejo con alas enormes” / Fernando Birri / Cuba-España. Basada en un cuento de Gabriel García Márquez. 1992: “Me alquilo para soñar” / Ruy Guerra / España-Brasil. Basada en una idea de Gabriel García Márquez con participación de Eliseo Alberto Diego y Doe Comparato. 1993: “Contigo en la distancia” / Tomás Gutiérrez Alea / México. Guión de Gabriel García Márquez. 1996: “Edipo Alcalde” / Jorge Alí Triana / Colombia-España-México. Guión original de Gabriel García Márquez, adaptación de la obra “Edipo Rey” de Sófocles a la realidad contemporánea.

lo largo de la obra del escritor colombiano. Esa actitud carnavalesca frente al mundo, emparenta al escritor colombiano con el mundo rabelésiano investigado por Mijaíl Bajtín¹⁰.

García Márquez trabaja simultáneamente como periodista y narrador; publica los primeros cuentos en 1947 y el primer artículo en 1948. La labor periodística que se define por una escritura designada a llamar la atención al gusto popular corriente o al interés público, marcará su estilo periodístico-literario para siempre. Los elementos que acercan el periodismo a la novela se han hecho históricamente más evidentes que los que permiten separarlos y clasificarlos como géneros independientes (Sims, 12). Por el parentesco entre periodismo y novela, los artículos escritos por el autor colombiano de 1948 a 1955 han sido estudiados como textos literarios, teniendo en cuenta el sistema de códigos narrativos establecido por Roland Barthes, la narratología y la transtextualidad de Gerard Genette y los conceptos teóricos del crítico Mijaíl Bajtín (crítica dialógica)¹¹. Dicho enfoque le permite al crítico sobrepasar las fronteras puramente textuales para anclar el texto en el ambiente en que se escribió y a la vez examinar los códigos culturales que vinculan al lector con el texto (Sims, 8).

¹⁰ Dos géneros serio-cómicos influyen en la formación de la novela en el siglo XIX y XX: el diálogo socrático y la sátira menipea, géneros llamados por Bajtín “dialógicos” por su método en forma de diálogo para llegar a la verdad. Para un extenso análisis véase Vergara (1991). Este ensayo estudia las novelas del escritor colombiano desde *El otoño del patriarca* hasta *El general en su laberinto*, bajo la perspectiva satírica.

¹¹ Jacques Gilard, recopila e introduce los tomos de la obra periodística. (García Márquez, *Obra periodística*). En taller literario con García Márquez, “Un escritor en su laberinto” (Guadalajara, Oct. 1996), el autor me confirmó la próxima aparición de un volumen nuevo de periodismo que contiene sus escritos más recientes.

En las “jirafas”¹² para *El Herald*o, García Márquez pasaba la mayor parte de su tiempo reciclando las noticias de todo el mundo; él ejercitaba su ingenio para seleccionar las noticias que tuvieran algún interés para el público, y luego desarrollar el ángulo que lo maximizara, usando una forma que fuera atractiva. En otros artículos, el periodista recurre a “inventar” la realidad, bajo un tono de extrema exageración condimentada con elementos grotescos; estos signos, más tarde, serán una marca de su estilo. Entre los temas y los personajes, foráneos o locales, se

¹² Robert L. Sims ha elaborado un estudio minucioso de la obra periodística de García Márquez escrita entre los años 1948 y 1955 en (Sims, 1991). Según Mose, García Márquez trabaja en *El Universal* de Cartagena (1948-50). Escribe sobre una variedad de temas e incluye varios géneros que pertenecen al dominio literario. Entre 1950 y 1952 escribe como columnista para *El Herald*o de Barranquilla. Produce cuatrocientas piezas llamadas jirafas. Entre 1954-1955 trabaja como periodista en el periódico bogotano liberal *El Espectador*. Hace crítica cinematográfica, escribe notas para la columna “Día a Día”, y trabaja en el campo del reportaje investigativo. Para más información véase Mose (44-45). Mario Vargas Llosa comenta los reportajes sobre el marinero Luis Alejandro Velasco y otros ocho marineros a bordo del destructor Caldas, de la marina de guerra de Colombia, quienes en febrero de 1955, cayeron al agua en el Caribe. Comenta el relato que hace García Márquez sobre sus aventuras y las consecuencias al saberse que dentro del destructor se llevaba contrabando; entre ellas, causa el cierre del periódico. Este voluminoso libro, ha sido uno de los trabajos más importantes que se han escrito sobre el escritor colombiano (Vargas Llosa 1971). Robert Sims afirma que “cada reportaje constituye otra etapa en el enfrentamiento con el mundo oficial y el poder, un proceso que culminara en su largo reportaje, *Relato de un naufrago*” (Sims, 6). El reportaje más crítico e interesante desde el punto de vista teórico, es para Sims, *Relato de un naufrago* que aparece como artículo en 1955 y como libro en 1970. Este artículo constituye el enfrentamiento con el mundo oficial y el poder y representa, desde el punto de vista estético, una etapa importante en el desarrollo de las técnicas narrativas. El reportaje de diez artículos sobre el mundo comunista, “90 días en la ‘Cortina de Hierro’”, constituye una reflexión política en la cual García Márquez desarrolla una actitud crítica e independiente hacia la Unión Soviética y su concepto de socialismo.

cuentan: el suicidio, la muerte, robos, comentarios singulares sobre las excentricidades del presidente Truman, Salvador Dalí y Greta Garbo; las disputas de Rafael Escalona por la autoría de un vallenato y la descripción culinaria de los mambos de Pérez Prado (Mose, 44-45)¹³. Todos ellos se relacionan de una u otra manera con la cultura, despiertan la imaginación del lector, provocan respuesta humorística y causan controversia. A la vez son narrados con un estilo que busca causar sorpresa.

Los primeros escritos de García Márquez abundan en referencias culturales y muestran un intenso deseo artístico de romper con el modelo de la literatura realista que mostraba una aparente realidad regional¹⁴. Según Kenrick Mose, tanto en el periodismo como en sus primeros cuentos, García Márquez trabaja dentro de un sistema de experimentación y novedad cuyas raíces pueden encontrarse en las sucesivas ondas de influencias de vanguardia del período de postguerra. Dicho clima de innovación sin duda encontró su coeficiente en la visión personal de

¹³ Mose comenta sobre las técnicas usadas por García Márquez en su temprano periodismo y en algunos de sus cuentos. Analiza los artificios semánticos y su forma que estimula una visión fresca, “trayendo una intensidad más rica del mundo”. El resultado de “convertir en extraño” es positivo, intensificando la percepción del mundo a través de una nueva forma de verlo. Dentro de las muchas herramientas de retórica elaboradas por los formalistas presentes en el autor colombiano, Mose menciona: imágenes, juegos de palabras, eufonía, paralelismo, comparación, repetición, estructura balanceada, hipérbole, eufemismo, tautología, contraste, oxímoron y neologismos. Mose se refiere a ellos en su análisis de los primeros escritos de G. M. (Mose 12-17).

¹⁴ En cuanto a la ruptura con la realidad, véase Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza (41-42). García Márquez ha repetido en diversas ocasiones que su lectura de Kafka, quien contaba las cosas como su abuela, fue definitiva para la creación de su estilo; fue al día siguiente de leer *La metamorfosis* que decide a los diecisiete años, ser escritor y escribir su primer cuento. Los temas se convir-

García Márquez, informada a su vez por experiencias biográficas. Algunas de las técnicas usadas por García Márquez en sus primeros escritos ya habían sido discutidas por escuelas anteriores, quizás la más importante, es la técnica de ‘desfamiliarización’, por medio de la cual la imagen poética transfiere los objetos a un plano diferente de la realidad.

La colección onírica y experimental (sintáctica y temática) de cuentos incluidos en el volumen *Ojos de perro azul*, se distingue principalmente por una exploración de la línea divisoria entre la vida, la muerte, el sueño, la enfermedad y la locura¹⁵. En esta colección experimental García Márquez se separa del tema cultural que retomará más tarde, en *Los funerales de la Mama Grande*, donde pone énfasis en adquirir un estilo propio.

Los funerales de la Mamá Grande, recoge temas culturales arraigados en América Latina y denota la simpatía del narrador hacia lo “marginal”. Esta colección comenta, entre otros temas: la marginalización de individuos en la sociedad, la pobreza digna; la violencia, el odio social y el concepto de justicia. Provee detalles minuciosos y comentarios irónicos de la vida privada en

tieron en parte obsesiva en sus primeros escritos. Su deseo pues, de crear arte y de mostrar un plano diferente de la realidad se encuentra presente en su primer cuento “La tercera resignación”.

¹⁵ Comentarios de (Vargas Llosa, 219). El volumen Gabriel García Márquez, *Ojos de perro azul* (1974) contiene los siguientes cuentos: “La tercera resignación” (1947), “La otra costilla de la muerte” (1948), “Eva está dentro de su gato” (1948), “Amargura para tres sonámbulos” (1949), “Diálogo del espejo”, (1949), “Ojos de perro azul” (1950), “La mujer que llegaba a las diez” (1950), “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” (1951), “Alguien desordena estas rosas” (1952), “La noche de los alcarabanes” (1953) y “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955). Estos cuentos pueden compararse con la obra cuentística de Franz Kafka, Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges y William Faulkner.

un pequeño pueblo (Macondo) proyectado como una colectividad. Dibuja figuras de autoridad religiosa en términos ridículos implicando una crítica a la iglesia retrógrada. Define la geografía y la climatología con imágenes poéticas; surge la hipérbole en acción y en carácter a la vez que se introduce abiertamente el sentido del humor, parte definitiva en el arte satírico de las obras posteriores a estos cuentos.

El cuento que da el título a la colección¹⁶, “Los funerales de la Mamá Grande” (escrito en 1959, publicado en 1962), es uno de los más leídos y antologados fuera de Colombia; se destaca estilísticamente de todos los anteriores, su ancestro periodístico es notorio y es acaso, el antecedente más claro de *El otoño del patriarca*. Este cuento representa una parodia de retórica periodística a través de observaciones de un comentarista irónico y humorístico que desaprueba los descomunales abusos del poder, permitidos en una cultura autoritaria anclada en una jerarquía religiosa de origen feudal, que lleva los eventos políticos y culturales al extremo del absurdo. El poder en este cuento es dinástico y no se limita a objetos materiales. La Mama Grande posee los años bisiestos, el calor, la pureza del lenguaje y las reinas de belleza. Hereda, además, a su médico. Recibe sus bienes de la cédula real durante la colonia; a la Mamá Grande se le brinda tratamiento médico propio del medioevo, en un ambiente añejo

¹⁶ Gabriel García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), contiene: “La siesta del martes”, “Un día de estos”, “En este pueblo no hay ladrones”, “La prodigiosa tarde de Baltazar”, “La viuda de Montiel”, “Un día después del sábado”, “Rosas artificiales” y “Los funerales de la Mamá Grande”. Dentro de la colección de cuentos incluidos en el volumen *Los funerales de la Mama Grande*, García Márquez ha señalado “La siesta del martes” como ‘su mejor cuento’ (Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza, 35).

donde prima la vejez. Sus cumpleaños se celebran hasta los sesenta años en un ambiente de carnaval donde todos asisten mientras ella arroja monedas a la muchedumbre y se vende su imagen en escapularios. El discurso de este cuento incluye una perspectiva popular en forma de chismes colectivos, que expresa irreverencia a la autoridad (Vergara, 35-38).

Algunos de los cuentos que están incluidos en la colección *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1977)¹⁷ fueron concebidos como proyectos de relatos infantiles pero abandonados para transformar el último en guión cinematográfico (Vargas Llosa, 617). Dichos cuentos se desarrollan a partir de la reescritura de su material primigenio desde diferentes ángulos que retoman episodios, escenas o personajes de *Cien años de soledad*, en un momento de transición tras el apabullante triunfo de su novela. García Márquez parece querer reafirmar su fidelidad a los recursos estilísticos y temáticos que sedujeron al público. Sin embargo, Macondo y el pueblo desaparecen, y surge un lugar porteño en algunos de ellos, como en “El último viaje del buque fantasma”, que tiene lugar en una ciudad colonial fortificada, imagen de Cartagena de Indias, donde se desarrollarán varias de sus futuras novelas. Esta colección recoge tópicos culturales a través de citas históricas (que conviven con

¹⁷ Gabriel García Márquez, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972). Esta colección contiene siete cuentos: “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1970), “El mar del tiempo perdido” (1962), “El ahogado más hermoso del mundo” (1968), “Muerte constante más allá del amor” (1970), “El último viaje del buque fantasma” (1968), “Blacamán el bueno vendedor de milagros” (1968) y “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972). De éstos, el único cuento publicado antes de *Cien años de soledad*, en 1962, es “El mar del tiempo perdido”, escrito en 1961.

lo “extraño”), imaginería religiosa, imágenes pintorescas, narración de lo exótico (latinoamericano) y humor irreverente, todos ellos en armonía con la desmesura del discurso de los cuentos en un volumen satírico-político¹⁸.

El cuento “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972), cuyo título alude a la cultura popular (a los pregones de feria), se desarrolla en el escenario desértico de la Guajira y ha sido quizás la obra más controvertida del escritor colombiano. La idea de la explotación sexual de una joven que debe prostituirse para pagarle una deuda a su propia abuela fue rechazada por grupos de críticas feministas en los Estados Unidos. García Márquez afirma, como el propio texto lo describe, que conoció a esa niña que recrea en este guión-cuento; por tanto, su inspiración tiene raíces históricas¹⁹. Así en el guión (llevado al cine en 1980) como en el cuento, la tiránica abuela y la escuálida nieta se desplazan a lo largo del desierto con una parafernalia circense que expone la cultura marginal de los pueblos en el caribe colombiano: indios, contrabandistas y gitanos. Al lado de la explotación de Eréndira, en el centro, y de

¹⁸ “El mar del tiempo perdido” transforma, como en otros cuentos del autor colombiano, la realidad física y humana en un pequeño pueblo, pobre, sin esperanzas y agobiados por el poder de la naturaleza, por otra realidad “mágica” en la que el olor de pescados muertos se convierte en “fragancia de rosas” y transforma la realidad del pueblo (Mose, 178-179). Los cuentos “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, “El abogado más hermoso del mundo”, “Blacamán, el bueno vendedor de milagros” y “El último viaje del buque fantasma”, junto al guión cinematográfico “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada”, mantienen los rasgos dominantes de la novela: apertura al mundo imaginario, con pinceladas míticas, legendarias, milagrosas y mágicas (Vargas Llosa, 618).

¹⁹ Esto me lo reconfirmó el propio autor durante el Taller en Guadalajara, “Gabriel García Márquez, un escritor en su laberinto”, octubre 1996.

los indios, en el margen, están los fotógrafos ambulantes que retratan a la gente, los músicos que tocan valsos, las multitudes que rodean la carpa y las prostitutas que se enfurecen por la competencia. En tanto, los contrabandistas llevan whisky en cajas de leche, y los misioneros, en medio del escándalo, obligan a las parejas que viven en concubinato a casarse, mientras los oficiales se dejan corromper. En esta feria textual, el senador de la región lanza su campaña electoral como un payaso en el circo²⁰.

Guardando un orden genérico, continuaré con la colección de cuentos más recientemente publicada, que denota una gran sofisticación lingüística, formal y crítica. El tomo *Doce cuentos peregrinos*²¹, que aparece tres años después de la publicación de

²⁰ Antonio Benítez Rojo lee este relato como un texto del caribe, como un espectáculo ('performance') como texto fronterizo y 'algo más' que adopta la estructura de los cuentos de hadas y el arquetipo de la gran madre. Afirma que el acercamiento de García Márquez al lenguaje del mito clásico lo vincula a la tradición oral de occidente, pero por otro lado, "la exagera, la desborda, la erosiona a partir del deseo de liberarse de ella" (Antonio Benítez Rojo, 1995:103-36. Cito 124). Benítez ve a Eréndira como una heroína de cuentos de hadas francesas o alemanas, que nos remite a personajes como La cenicienta, La bella durmiente y Blanca Nieves. Comenta a la abuela 'desalmada', como la Madrastra, el hada malvada y la reina hechicera. Pinta a Ulises como el príncipe que libera de sus desgracias a las hermosas heroínas. Además de *Eréndira*, García Márquez ha publicado también *El secuestro* (1982) otro guión cinematográfico, que toma lugar en Managua en 1973 y trata la toma de rehenes por el Frente Sandinista de Liberación Nacional durante el gobierno de Somoza.

²¹ (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos* 1992). Además del Prólogo (Porqué doce, porqué cuentos y porqué peregrinos", contiene los siguientes cuentos: "Buen viaje, señor presidente", "La santa", "El avión de la bella durmiente", "Me alquilo para soñar", "Sólo vine a hablar por teléfono", "Espantos de agosto", "María dos Prazeres", "Diecisiete ingleses envenenados", "Tramontana", "El verano feliz de la señora Forbes", "La luz es como el agua", y "El rastro de sangre en la nieve". Citaré de esta edición y usaré la forma abreviada *Doce*.

El general en su laberinto, también se centra en el diálogo cultural, esta vez entre Europa y América Latina, para escenificar “las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa” (14). Ese diálogo se halla condimentado con el gran placer estético que despierta la lectura de una refinada escritura descrita en el “Prólogo” como “un delicioso postre listo para ser llevado a la mesa después de tanto andar del timbo al tambo peleando para sobrevivir a las perversidades de la incertidumbre” (18). “Cocinados” por el autor durante dieciocho años, los cuentos constituyen un híbrido de los variados géneros literarios que el mismo autor ha cultivado: crónica, cuento, relato periodístico y guión cinematográfico. Son, a la vez, una revisión de las fronteras de la retórica y de los géneros literarios²².

Los conflictos culturales más sobresalientes narrados en esta colección, tienen que ver con las consecuencias del transplante cultural e interpretación de diferentes códigos culturales. El principal efecto de este cruce se expresa en el lenguaje; es decir, en el choque lingüístico (dificultad de comunicación) de latinoamericanos (colombianos, cubanos, brasileños) en ciudades europeas (Viena, París, Ginebra, Barcelona, Nápoles), matizado con algunos comentarios políticos y autobiográficos.

Después de haber escrito una docena de cuentos (*Ojos de perro azul*), Gabriel García Márquez publica tres novelas: *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y *La mala hora* (1962), que denotan su esfuerzo y los pasos de aprendizaje que lo llevarán al éxito de la que vendrá a ser su obra maestra.

²² Para un análisis de este tomo, véase Vergara (1994, 345-359). Sigo mi argumento en forma resumida para este estudio. Ver también Giraldo (37-51).

El título de *La hojarasca* (1955), la primera novela de García Márquez²³, representa, como se explica en una página introductoria de la obra, los estragos producidos por una guerra civil –tanto la corrupción moral y cultural como la rapiña económica provocada en gran parte por el advenimiento de la compañía bananera–, y las víctimas que de otros pueblos llegan a Macondo. Como relectura de *Antígona* –la cita que encabeza la novela apunta al tono trágico del desmoronamiento cultural de un pueblo–, la obra aborda eventos sociohistóricos colombianos percibidos como trágicos²⁴ en la prestigiosa tradición mitológica literaria de Sófocles. Si *La hojarasca* gira alrededor de un cadáver y de los monólogos que se suscitan en el velorio²⁵, al tiempo que se muestra a una sociedad en estado de disolución, *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y *La mala hora* (1961)²⁶ rotan en torno de la violencia, tratada con sutileza y maestría, y comparten

²³ Esta novela fue rechazada por la Editorial Losada, cuyo lector, el crítico Guillermo Latorre, le sugirió dedicarse a otra profesión (Bell-Villada, 139); sin embargo, fue finalmente publicada en 1955 en una edición pagada por el propio autor, como lo determina una anécdota referida por Vargas Llosa (44).

²⁴ Lecturas interpretativas de *La hojarasca* se encuentran en varios ensayos recopilados en Helmy F. Giacomani, (1972). Ver especialmente a Lastra (43-56) y Álvarez Gardeázabal (295-311). *La hojarasca* es un impresionante comienzo para un joven de veintidós años; en ella García Márquez encuentra un extenso material, incluidos nombres de personajes, que tendrán vida en sus obras futuras (Janes, 26).

²⁵ Por su técnica de flujo de conciencia –aprendida de escritores como James Joyce y Virginia Woolf– García Márquez comprime el tiempo cronológico con el tiempo mental de sus personajes. El funeral ocurre el 12 de septiembre de 1928, entre las dos y media y las tres de la tarde, pero las acciones principales tienen lugar en 1903, cuando el doctor llega a Macondo, y el día de su muerte. Ver McMurray (12).

²⁶ Esta novela fue escrita en París en drásticas condiciones económicas y años después de los eventos del Bogotazo, la violencia desatada al ser asesinado el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948.

varios personajes y el anónimo pueblo. *El coronel no tiene quien le escriba* recrea quince años de espera de la pensión del protagonista, cuyo hijo ha sido asesinado durante una pelea de gallos por repartir propaganda subversiva. El gallo de pelea que éste le ha dejado será la esperanza de supervivencia para el coronel y su esposa y el símbolo de la lucha contra el destino. La acción se contextualiza en el año de 1956 en un pueblo sin nombre (del departamento de Sucre, probablemente) y los personajes secundarios marcan estereotipos culturales de distintos estratos culturales y diversas entidades profesionales e institucionales: un inescrupuloso capitalista (negociante), un alcalde corrupto (gobernante), un médico (científico), un abogado (jurídico) y el padre Ángel (religioso); la atmósfera del relato exhala humores de decadencia y muerte²⁷. Cabe señalar relaciones estrechas entre *El coronel* y *Crónica de una muerte anunciada*: en las dos hay una atmósfera de tragedia y se mencionan sueños, autopsias y levantamientos de cadáveres. Los pasquines que dejan evidencia escrita y perturban el orden en *La mala hora* podrían ser vistos como la conciencia colectiva en *Crónica*, estructuralmente más elaborada.

²⁷ Ernesto Volkening, "A propósito de *La mala hora*", en Helmy F. Giacomani (91). Ganadora del premio Esso de Novela en 1961, *La mala hora* se inscribe en los cánones de la novela de la tierra y la novela realista, pero el autor supera magistralmente el realismo al exasperar las situaciones y alegorizarlas (Monegal, 27). Obra ambiciosa, publicada cuando García Márquez tenía treinta y cinco años, representa todo un pueblo, desde el poder corrupto hasta las fiestas de los pobres, y alude a personajes de *Los funerales de la Mamá Grande*: el dentista, el alcalde, la viuda de Montiel, el señor Carmichael, Mina y su abuela, el alcalde, el padre Ángel y don Sabas, como también de *El coronel no tiene quien le escriba*. La relación entre ésta y *La mala hora* va más allá de los personajes (Mc Murray, 45); con una estructura de eventos yuxtapuestos, su espacialización en el tiempo nos da un sentido de simultaneidad.

En *La mala hora*, cuyo primer título fue *Este pueblo de mierda* (Bell-Villada, 1946), la situación de violencia cultural empeora: Macondo ha dejado de ser un pueblo como otros, es “el peor de todos”. Inspirada en la historia colombiana de las postguerras civiles, el discurso de esta novela muestra principalmente la desintegración cultural, moral y social, al describir figuras de autoridad de dos grandes instituciones igualmente arbitrarias: el Estado y la Iglesia; es decir, el alcalde y el padre Ángel. El primero, enriquecido ilícitamente, es odiado por la mayoría y se rodea de criminales que le ayudan a mantener el orden. El segundo, aliado con la oligarquía, se mantiene más preocupado con la práctica clandestina del amor libre y la clasificación “moral” de las películas que con el bienestar y la seguridad social del pueblo.

Cinco años después de publicarse *La mala hora*, aparece *Cien años de soledad* (1967), que luego fue traducida a más de veinte idiomas y se convirtió en el símbolo de la creatividad hispanoamericana y en un fenómeno cultural sin precedentes en América del Sur, hasta ocupar un puesto prominente en el mundo literario contemporáneo. En esta novela, el escritor colombiano vuelve a mostrar la cultura colombiana matizada con rasgos de violencia, esta vez en un tono diferente. Como bien lo resume Rodríguez Monegal, García Márquez cuenta una historia interminable con acento político: comenta la violencia política, la explotación económica, el fraude y el atropello, temas ya conocidos en la extinta novela de protesta social²⁸. Así reescribe la

²⁸ Parafraseo a Emir Rodríguez Monegal cuando dice que García Márquez se da “el lujo de contar una historia interminable sobre un pueblito colombiano perdido en una maraña de selvas, montañas y pantanos; de contar una historia poniendo bien en claro el acento político en la violencia política y la explotación económica,

novela de la tierra mágicamente, comenta la novela realista demoliéndola a la vez y “canibaliza” la escritura anterior de García Márquez, mediante citas, repeticiones de nombres y alusiones anecdóticas (Vargas Llosa, 480). *Cien años de soledad* está considerada por algunos críticos de Estados Unidos como el punto culminante en el surgimiento del postmodernismo y es definida por algunos críticos europeos como una narrativa revolucionaria esculpida en la tradición oral de los juglares. Con ella se pueden trazar puentes entre las humanidades, las ciencias sociales y las ciencias naturales²⁹.

Cien años de soledad puede acoger múltiples interpretaciones ya que es una gran narración que encanta a los lectores; en ella, el narrador cuenta, en veinte capítulos sin numerar, la historia de un pueblo de Colombia y sus vivencias, en un período de cien años. Novela plural al alcance del lector cuidadoso y del poco

del capital nacional e internacional, el fraude y el atropello, temas y motivos bien conocidos de la (aparentemente) difunta novela de la protesta social que tanto engendro ha suscitado en nuestra América”. *Cien años de soledad* abarca y modifica géneros literarios que le anteceden: la novela de la tierra, la novela de protesta, la novela de anécdota y la novela de narración, y contiene “algunas de las novedades más audaces que se han ensayado en las letras de este siglo” (Monegal, 25). Aglutina la novela latinoamericana de los años veinte, treinta y cuarenta, al tiempo que recibe la influencia de William Faulkner, en la visión de un pueblo imaginario y sus familias, y de Ernest Hemingway, en la economía y la inmediatez del estilo (Monegal, 27). Absorbe aportaciones de dominio técnico de descripciones realistas y alegorizaciones y tópicos de protesta social de sus propias novelas, *La hojarasca* (1955), *La mala hora* (1962) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1961). Ver Emir Rodríguez Monegal, “La hazaña de un escritor”, publicado originalmente en *Visión*, 37.2, julio de 1969, 27-31, reproducido en García Núñez, 24.

²⁹ El volumen *Approaches to Teaching One Hundred Years of Solitude*, contiene una útil selección de artículos y bibliografía; algunas de las referencias serán citadas en este ensayo (Valdés, 9).

informado; novela “total”, según Vargas Llosa, al suplantar a Dios para describir una realidad total, “enfrentar a una realidad real una imagen que es su expresión y su negación”. Una novela en la que se describe “un mundo cerrado, desde su nacimiento hasta su muerte en todos los órdenes que la componen –el individual y el colectivo, el legendario y el histórico, el cotidiano y el mítico–, y por su forma, ya que la estructura y la escritura que tienen como la materia que cuaja en ellas, una naturaleza exclusiva, irrepetible y autosuficiente” (Vargas Llosa, 480). El texto resume veinte años de intenso trabajo narrativo, desde la publicación en 1947 de su primer cuento, “La tercera resignación”, hasta la aparición de la gran novela en 1967, décadas que enmarcan a personajes y eventos en coordenadas predominantemente realistas con toques mágicos. García Márquez ha continuado la tradición de grandes narradores, de Homero a James Joyce, de Franz Kafka a Marcel Proust.

La novela ha sido examinada en diversas perspectivas, histórica, marxista, mítica, ideológica, temática, estructural, comparativa, intertextual feminista y psicoanalítica, entre otras³⁰. Es una

³⁰ La bibliografía es abrumadora, citaré sólo algunos textos. Sobre la visión historicista, véase Lucía Inés Mena, “La función de la historia en *Cien años de soledad*” y “La huelga de la compañía bananera como expresión de lo real maravilloso americano en *Cien años de soledad*”, al igual que Carlos Blanco Aguinaga, “Sobre la lluvia y la historia en las ficciones de García Márquez”. Sobre la relación con Miguel de Cervantes, véase Chester Halka, “Perspectivismo en *Don Quijote* y *Cien años de soledad*: una comparación”; con William Faulkner, véase Octavio Corvalán, Nancy Lester y Harley Oberhelman; con Marcel Proust, véase John McGowan; con Claude Simon, véase Robert L. Sims, “Claude Simon and Gabriel García Márquez: Conflicts Between History-histoire and historia-Historia”, y con otros autores, véase Louis Parkinson Zamora, “The Apocalyptic Vision in Contemporary American Fiction: Gabriel García Márquez. Thomas Pynchon, Julio Cortázar and John Barth”. El contexto

metáfora de la historia y la cultura del continente a partir de la Independencia, concebidas como totalidad. No sólo comenta la representación de la vida cotidiana de los personajes, su forma de amar, trabajar y divertirse, su lenguaje y su música; además habla sobre la Iglesia y el Estado como instituciones de poder y subraya su efecto sobre la gente, desde que Macondo surge como un pequeño pueblo de agricultores y hasta cuando termina a finales del siglo XIX como parte de una enorme región dependiente de inversiones extranjeras. La veracidad histórica de la novela ha sido señalada por varios críticos³¹.

latinoamericano es examinado por Roberto González Echevarría, "With Borges in Macondo", y el mítico por Katalin Kulin, *Creación mítica en la obra de García Márquez*, y Michael Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. El cariz ideológico de la novela ha sido examinado por Ángel Rama, "De Gabriel García Márquez a Plinio Apuleyo Mendoza"; Rómulo Cosse, "*Cien años de soledad*: ideología y plasmación narrativa"; Gerald Martin, "On Magical and Social Realism on Gabriel García Márquez", y José David Saldívar, "Ideology and Deconstruction in Macondo". Asimismo, varios autores han hecho estudios temáticos específicos: sobre la soledad, Sara Castro-Klarén y Mary C. Pinard; sobre machismo e incesto, Gustavo Álvarez Gardeazábal; sobre la alquimia, Chester S. Halka y Kathleen McNerney; sobre el tiempo, Lois Parkinson Zamora ("Myth of Apocalypse and Human temporality in García Márquez's *Cien años de soledad*"); sobre la mujer, María Elena de Valdés ("*One Hundred Years of Solitude* in Women's Studies Courses", que contiene una extensa bibliografía sobre el tema) y Arnold M. Peñuel ("Death and the Maiden Demythologization of Virginity"). Valiosos análisis interpretativos son los de Mario Vargas Llosa, Josefina Ludmer, Roberto González Echevarría (*Cien años de soledad. The Novel as Myth and Archive*) y Aníbal González, quien utiliza conceptos de Derrida. El volumen editado por Francisco E. Porrata, *Explicación de Cien años de soledad* (1976), contiene valiosos artículos sobre la novela. Y otros ensayos recientes analizan el discurso garciamarquiano con herramientas críticas más técnicas, entre ellos los Héctor Mario Cavallari y Alfonso de Toro.

³¹ Ver Ricardo Gullón, "García Márquez o el olvidado arte de narrar: simbología mítica" (Porrata, 137-150; ampliado en Valdés, 45-56), la mejor síntesis crítica-informativa sobre la novela hasta hoy.

Otro aspecto cultural de la novela lo constituyen los relatos basados en textos históricos o filosóficos que han sido modelo de vida a través del tiempo y que García Márquez reescribe, los cuales han sido analizados magistralmente por María Elena Valdés³². El discurso de la novela recrea, subvirtiéndolos, híbridos complejos de mitos europeos y mitos autóctonos del Nuevo Mundo que dan identidad a la comunidad latinoamericana. Se cuentan historias sobre el bien y el mal, el principio y el final, el caos y el orden, una parte fundamental de la cultura y la expresión literaria. La novela se incorpora a la tradición judeocristiana, pues la mitología del Antiguo Testamento, oculta en una historia, ilumina el discurso. Entre los mitos bíblicos narrados se cuentan el génesis, el éxodo, las plagas, el Diluvio, el Apocalipsis, reescritos en las figuras míticas de Melquíades, José Arcadio, Amaranta, Remedios la bella y el judío errante³³.

³² Ver el ensayo de María Elena Valdés y el mío, "Mujeres: desmantelando el sistema patriarcal en las novelas de Gabriel García Márquez" (Vergara, 1995, 13-47).

³³ La estructura cíclica de la novela (la historia de un siglo escrita por Melquíades con antelación, y no organizada en forma lineal sino concentrada en un solo instante de iluminación) ha sido largamente discutida y parte de la crítica más contemporánea ha hecho nuevas y estimulantes lecturas. Roberto González Echeverría lee la literatura latinoamericana como archivo "capaz e incompleto": capaz, "ya que está relacionado con la capacidad de guardar con seguridad, las funciones atávicas del archivo son un reflejo de la fuerza totalizadora de la ley"; incompleto, por el número de documentos mutilados que contiene. Los manuscritos de Melquíades supuestamente abarcan la historia de la familia Buendía y la de Macondo, es decir, todo el mundo ficticio, pero en ellos hay vacíos no revelados en la versión "final" que leemos. Según Echeverría, las novelas "totales" no advierten que reducir la historia al lenguaje del mito refleja un discurso etnográfico que se mantiene fuera de la totalidad, haciendo su composición imposible (González Echeverría, 181-82).

Aníbal González estudia la novela como un acto de traducción, no sólo de los manuscritos de Melquíades, sino en relación con la genealogía y la prohibición del

El mito bíblico del origen (Génesis 2,11) se narra, transgrediéndolo, en *Cien años de soledad*, porque la novela subvierte el

incesto, lo cual sugiere que la traducción está en el corazón mismo de la problemática de la novela y que éste es uno de los factores claves de uno de los géneros menos definidos. González agrega que el texto supone el mismo proceso de investigación que los traductores de la familia Buendía tienen que realizar para decodificar los manuscritos. Ver “Translation and Genealogy: *One Hundred Years of Solitude*”, en *Gabriel García Márquez: New Readings* (65-79).

Gerald Martin discute la novela en un marco de conciencia ideológica de la escritura desde la “otredad” como medio que provee el transfondo esencial para una investigación seria en la escritura engañosamente transparente de Gabriel García Márquez. La considera la mejor de todas las novelas latinoamericanas (“the greatest of all Latin American novels”), una metáfora de la historia del continente desde la Independencia, es decir, del período neocolonial. Parte de su éxito, según Martin, radica en que es una lectura socialista de la historia latinoamericana, nacida de la nostalgia de ciertas relaciones rurales pre-capitalistas en una época de rápida urbanización y de la implantación del capitalismo industrial. Un punto de partida hacia un análisis global de esta novela debe ser el examen de la relación entre ideología y conciencia y entre realidad vivida, historiografía y literatura. Martin anota deficiencias críticas en los estudiosos de la novela, como no haber percibido que la historia no es devorada por el mito, sino que todo mito tiene su historia: “This novel is not about history-and-myth, but about the myths of history and their demystification [Esta novela no es acerca de la historia y del mito, sino acerca de los mitos de la historia y su desmitificación]”; no diferenciar correctamente entre la perspectiva del novelista y la de los personajes y, por último, ignorar el contexto, histórico y literario, en el cual se escribió la novela. Martin desarrolla su propio análisis en los niveles ontológico, epistemológico e histórico y subraya el hecho de que es Aureliano quien eventualmente descifra los pergaminos (la novela, su propia vida, la historia latinoamericana), lo cual da a entender que es la generación más joven, la de García Márquez mismo (Aureliano Babilonia y Gabriel), la que finalmente lee y escribe la historia real del continente. Ver “On Magical and Social Realism in García Márquez”, *Gabriel García Márquez: New Readings* (96-116).

El humor también ha sido motivo de análisis recientes: Clive Griffin estudia en *Cien años de soledad* temas que teóricos han llamado “inherentemente cómicos”, en especial los atinentes a la violación de tabúes, el cuerpo y las funciones sexuales, a la vez que chistes lingüísticos, sobre la muerte y la religión. Clive Griffin, “The humour in *One Hundred Years of Solitude*”, *Gabriel García Márquez: New Readings* (81-94).

mito patriarcal de la fundación de una comunidad por un gran hombre (José Arcadio), bajo la inspiración de la gracia divina, y altera significativamente el mito de fundación como un hecho predestinado, sustituyéndolo por la improvisación. La sexualidad humana y la preocupación de la mujer por sus consecuencias (temas antropológicos-culturales) son las causas centrales de la divagación que eventualmente conduce a la fundación de Macondo. Sin ser un feminista, García Márquez

[...] subvierte la creencia del sistema patriarcal que tanto la Iglesia como el Estado mantienen en América Latina como una apología ideológica para el *status quo* que asegura su control del poder político [Valdés, 47].

En la imagen bíblica del orden y del caos son los hombres quienes tienen el deber patriarcal de escribir y ejecutar las leyes y así proteger a las mujeres y a los niños, lo cual mantiene a las mujeres en un estado de concubinato y las aleja de la acción. En *Cien años de soledad*, el mito social del orden no descansa en el desarrollo de un plan divino: es una fábrica compleja de vida construida por miles de días de trabajo y lucha contra la adversidad. “Este orden social cotidiano lo llevan a cabo las mujeres y un grupo de hombres que no están peleando guerras inútiles” (Valdés, 50). No se muestra una base ideológica para el bien y el mal, sólo un sentido moral fundamental de los dos lados del comportamiento humano: todo lo que favorezca la cooperación y la participación en la vida con otro, es bueno; todo lo que lleve al aislamiento y a la objetivación del otro, es malo (52). Así, esta novela sintetiza, en sus signos ficticios, una “totalidad” histórico-cultural latinoamericana a partir de la Independencia.

Después del incuestionable éxito de *Cien años de soledad*, García Márquez toma quizás el mayor riesgo literario de toda su vida. En lugar de repetirse cómodamente, en *El otoño del patriarca* (1975) decide experimentar una técnica nueva con un estereotipo de la cultura y la historia latinoamericanas: el dictador. Desde entonces, sus obras se fundamentan cada vez más en la investigación y la documentación exhaustivas.

El otoño del patriarca es la novela del dictador latinoamericano y, a la vez, del pueblo que padece esa dictadura. Su discurso caótico entraña un debate polémico sobre cultura, política e historia de la región. La narración aparece como un mosaico, un gigantesco caleidoscopio que incluye lo mítico, lo ficcional y lo “real”, colocados en un plano atemporal³⁴. Es así como el dictador de esta novela nace de las experiencias de García Márquez como periodista (autobiografía), de la literatura y de su investigación histórica (intertextualidad). El dictador será, pues, una síntesis histórica, convertida en ficción, de célebres dictadores latinoamericanos, entre otros Juan Vicente Gómez, Francisco Duvalier, José Gaspar Rodríguez de Francia, Antonio López de Santana, Anastasio Somoza García, Maximiliano Hernández Martínez y Francisco Morazán. García Márquez funde a estos personajes históricos en uno solo con carácter mítico, “para el cual todo es posible, [uno] de esos dictadores primitivos, llenos de superstición y de magia, de un inmenso poder”³⁵.

³⁴ Un extenso análisis sobre *El otoño del patriarca* (1975), fundamentado en el concepto de sátira, aparece en Vergara, 1991, 21-75.

³⁵ Ver G. García Márquez y M. Vargas Llosa, *La novela en América Latina. Diálogo*, 56-57. El Nobel tuvo la idea de escribir sobre ese personaje-tipo ya mitológico luego de presenciar como periodista la caída del dictador Pérez Jiménez, en Caracas, y el

Con afán totalizador, *El otoño del patriarca* delinea los rasgos absolutistas, arbitrarios y paternalistas del “caudillo”, “cacique” o “patrón”, rezagos culturales de la colonización española pintados en novelas decimonónicas, como *Facundo* (1845), de Domingo F. Sarmiento, y *Amalia* (1853), de José Mármol. A la vez reitera el intento de sintetizar “aquel animal mitológico” en novelas del siglo XX, entre ellas *Tirano Banderas* (1927), de Ramón del Valle-Inclán; *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias; *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes; *El recurso del método* (1973), de Alejo Carpentier; *Yo el supremo* (1973), de Augusto Roa Bastos; *El secuestro del general* (1973), de Demetrio Aguilera Malta; *El pueblo soy yo* (1976) de Pedro Jorge Vera, y *El Gran Burundún Burundá ha muerto* (1955) de Jorge Zalamea.

El otoño del patriarca es la novela de García Márquez más difícil de leer por su intrincada sintaxis, sus interminables oraciones, la ausencia casi total de puntos aparte y la yuxtaposición temporal y geográfica³⁶. Su antecedente más claro, dentro de la

juicio a Jesús Sosa Blanco, en Cuba, como él mismo lo ha declarado. Después de un intenso trabajo y de destruir un manuscrito, vislumbró la novela como “un monólogo de un dictador en el momento de ser juzgado por un tribunal popular”. La exhaustiva documentación para concebir ese personaje ha sido comentada por el propio escritor: leyó durante diez años todo lo que le fue posible sobre dictadores latinoamericanos y del Caribe, pero quería que el personaje ficticio se pareciera lo menos posible a la realidad. Ver Ernesto González Bermejo, “Ahora doscientos años de soledad”, *García Márquez habla de García Márquez. Entrevistas* (Rentería Mantilla, 57). Sobre la creación de este dictador, véase también Luis Harss, “Gabriel García Márquez o la cuerda floja”, en *Los nuestros* (409-410), y “Fantasía y creación artística en América Latina y El Caribe”, en *Texto crítico*, 5.14, 1979, 8. Un extenso texto que muestra la investigación histórica y literaria llevada a cabo por García Márquez mientras reconstruía esta novela aparece citado en Vergara, 1991, 22-23.

³⁶ La novela se divide en seis capítulos sin numerar que obedecen a la técnica laberíntica del monólogo interior, usada por Joyce, Woolf y Faulkner, con un acento

propia creación del autor, es el cuento “Los funerales de la Mamá Grande”. Una y otro son sátiras del poder dictatorial y síntesis de leyenda y crónica, y en ambas crónicas se encuentra la yuxtaposición de historia, ficción y religión (más notable en la segunda), lo cual crea un mundo fantástico y mítico sobre aspectos de la “realidad” cultural latinoamericana. La semilla de la novela se halla en el cuento, pero los mecanismos que han tenido éxito en éste son llevados al límite en aquélla, pues la sátira al poder distorsionado en términos discursivos y temáticos culmina en un solo personaje con cualidades sobrenaturales, un lenguaje hiperbólico y una forma caleidoscópica.

Si bien el relato desarrolla características y valores universales —la abstracción del poder en cualquier parte del mundo—, el autor, gran conocedor de la “alta” cultura así como de la “baja” o popular, la sitúa en Hispanoamérica, pues la identificación con ésta, con su habla y sus mitos religiosos, históricos y literarios, le ha permitido encontrar el sustento propio para dicha representación: la sátira, tal y como la estudia Bajtín. Ésta hace posible que en un texto se reúnan elementos dispares, desde el lenguaje (divino y humano) hasta los eventos narrados (hazañas y crímenes), pues la unidad yace en el discurrir narrativo. En esta fiesta pública de la sátira hecha literatura se hacen posibles las inversiones en un ambiente de risa, con el humor que caracteriza al escritor colombiano, llevado al extremo. Las voces de la novela se hacen oír en un marco de intertextualidad, donde se confrontan los múltiples textos representados permitiendo así su

cultural y lingüístico caribeño. En palabras del autor, es un “largo poema sobre el poder”. Y tiene un fuerte cariz musical, pues se ha demostrado el paralelo entre la estructura de la novela y las composiciones de Bartok (Bell-Villada, 152-165).

legibilidad: textos históricos, religiosos y biográficos. Con un lenguaje hiperbólico se recrea el dictador, ese temido animal mitológico, parodiando la filosofía mesiánica que yace en la *Biblia*, el gran texto cultural del occidente³⁷.

La ambigüedad que se ha criticado en la obra logra un personaje más vivo, más creíble y dinámico. Pero por encima del personaje –síntesis de muchos dictadores– se centra el cuestionamiento del distorsionado mundo del *poder* (Vergara, 75).

Transcurren seis años de hiato literario entre la novela del dictador y *Crónica de una muerte anunciada* (1981); durante este período, García Márquez se dedica principalmente al periodismo. La nueva breve novela considerada por el autor como “su mejor libro” y como “una perfecta unión entre periodismo y literatura”³⁸, aparece en medio de una abierta polémica sobre el género y sobre la relación entre realidad y ficción.

La anécdota gira en torno del honor, tema cultural recurrente en la literatura hispánica. Su discurso se apoya en un acontecimiento “histórico” ocurrido en Sucre, treinta años antes de la

³⁷ Véase Vergara, 1991, 63-74. En mi tesis de maestría “Mito e historia en *El otoño del patriarca*”, presentada en Cornell University en 1988, expongo que el rito de entronización-destronización central en el mundo carnavalesco se dramatiza en la novela en la escena de antropofagia del banquete, en la que se devoran el cuerpo de Rodrigo de Aguilar, “en bandeja de plata, puesto cuan largo fue sobre una guarnición de coliflores y laureles”, parodia de la Última Cena y de la Eucaristía (55-58). Entre los artículos publicados sobre esta novela, el más valioso es, en mi opinión, el de Julio Ortega, “*El otoño del patriarca*: texto y cultura”, originalmente aparecido en *Hispanic Review*, XLVI, 4, 1978, 421-446, y reproducido en *García Márquez. El escritor y la crítica* (Earle, 214-235). Las alusiones a Rubén Darío y a Cristóbal Colón son estudiadas por Palencia-Roth, (183-215).

³⁸ Ver “Una entrevista a Gabriel García Márquez”, en *Diario 16*, abril 28 de 1981, 71-73. Sigo aquí mi análisis del libro en *El mundo satírico*, 77-117.

publicación de la novela, evento que García Márquez reescribe con algunas “diferencias” con los sucesos “reales”³⁹. Anecdóticamente, el texto relata un crimen cometido a raíz de la violación del código cultural del honor: el asesinato de Santiago Nasar, un joven colombiano de ascendencia árabe, a manos de dos hermanos gemelos para vengar la pérdida de virginidad de su hermana Ángela Vicario, quien fue devuelta a su casa la noche de bodas por su esposo, Bayardo San Román. En el juicio, los gemelos asesinos son absueltos por tratarse de la defensa de su honor.

El contenido cultural de una sociedad del Caribe latinoamericano expuesto en *Crónica* sugiere una sátira a valores sociales tales como el machismo y el culto a la virginidad, entre otros. Se parodia a la vez al sistema judicial sugiriendo que es inoperante, ya que su fin es la venganza y se reescribe en un código ficcional; igualmente se parodia al género de la crónica y a las novelas policíacas.

En *Crónica*, un error de la reglas del amor, la infracción del código del honor y la represión de los instintos apresuran la tragedia. Se condena a Ángela Vicario por no haberse mantenido

³⁹ La relación entre periodismo, crónica y ficción se dramatiza en esta obra maestra, que convierte a la vez a la novela en una parodia de las crónicas periodísticas y de una historia privada. Ver Díaz-Migolo (425-40), Rama (1-27) y Peñuel (753-766). *Crónica de una muerte anunciada* no sólo expone códigos religiosos y culturales, sino que su discurso alcanza también aspectos metaficcionales al discutir el proceso de lectura-escritura. El discurso de la novela llama la atención sobre la relación entre ficción y realidad (Vergara, 114). Para algunos, el aspecto metaficcional de la novela alcanza dimensiones eróticas. Para Jorge Olivares, por ejemplo, el texto “está organizado alrededor de tres actos interrelacionados: copulación, asesinato y escritura. La seducción de Ángela causa la violencia física de sus hermanos, la cual genera la crónica del narrador”. Véase Olivares, 483-492 (traducción mía). También Álvarez-Borland (278-286).

virgen, por un acto de amor o al menos una relación íntima que viola las leyes culturales de regulación sexual. Dicha transgresión causa el asesinato (sacrificio) de Santiago Nasar como chivo expiatorio, para provocar una reflexión sobre la esterilidad de los valores de la comunidad (como las relaciones hombre-mujer) y promover su renovación.

Si bien es cierto que *Crónica* se centra en los efectos de la violación de las reglas del amor en el sistema cultural del honor, el discurso de *El amor en los tiempos del cólera* (1985), engañosamente montado como una novela realista del siglo XIX, explora los límites culturales impuestos al amor. Esta novela comenta la enfermedad del amor en todas sus variedades: fraternal, sexual, platónico, peredasta y conyugal; se detiene principalmente en las aventuras sexuales permitidas por la cultura a un varón, Florentino Ariza; menciona las limitaciones culturales impuestas a Fermina Daza, a la vez que ausculta en la intimidad y en el cuerpo de sus personajes femeninos. Después de esta novela, cuyo centro de atención radica precisamente en el amor, dos textos comentarán este tópico: la obra teatral, *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (1994) y la novela histórica, *Del amor y otros demonios* (1994). En *Noticia de un secuestro* (1996) también el romance forma parte de la anécdota de la novela-reportaje⁴⁰.

⁴⁰ El amor, tema central en la Edad media y en los filósofos cristianos, quienes dirigían sus discusiones hacia el amor de Dios, experiencia comparada con el placer místico, vivencia que hace al hombre parte del cosmos, tópico renacentista y literario por excelencia, ha sido una de las grandes preocupaciones del hombre de todos los tiempos. Con el advenimiento de los estudios fisiológicos y psicoanalíticos, el amor se estudia como forma de instinto sexual, y fue Sigmund Freud el gran pionero de esta empresa. García Márquez ha explorado y novelado la necesidad de amar y de ser amado principalmente en y de la sexualidad como un modo típicamente

La temprana narrativa del escritor colombiano aparece más preocupada con temas políticos y sociales; sin embargo, el amor surge como tema o subtema en algunos de sus escritos periodísticos y en sus cuentos; se convierte en tema central en varias de sus novelas más recientes. *Cien años de soledad*, por ejemplo, denota su preocupación por el amor, la sexualidad, el erotismo. El título de *El otoño del patriarca* implica un desmantelamiento del sistema patriarcal, modificando el centro de poder masculino, haciéndose pluralista y antidogmático, a través de tres mujeres que aman al dictador: es el amor de Bendición Alvarado (parodia bíblica de la virgen María) como madre-virgen-esposa y santa, el de Leticia Nazareno, como esposa legítima del dictador, y el de Manuela Sánchez, como su amante platónica, que desplaza temporalmente al dictador del poder.

Como la mayoría de sus novelas, *El amor en los tiempos del cólera* encierra múltiples alusiones a la cultura de la época: intertextualmente, a la simbología religiosa –en especial la católica–, a la historia colombiana y a la literatura. Los enamoramientos suceden en un ambiente de guerra (violencia) metafórica y confundida con la peste del cólera. Florentino Ariza parodia a García Márquez en su escritura, su lectura y quizás también en sus amoríos. El lenguaje, el montaje de la ficción y su contenido humano y polémico sobre el amor, la vejez y la violencia, in-

humano de darle sentido y goce a la vida. Ver Isabel R. Vergara, “El endemoniado amor en Gabriel García Márquez”, ensayo leído en Viena en el x Festival Cultural de Colombia y III Encuentro de Escritores Hispanoamericanos”, realizado en octubre de 1994. Sobre el amor y la sexualidad véase Vergara, “Mujeres: desmitificando el modelo patriarcal en las obras de Gabriel García Márquez” 13-47). Carmen R. Millán de Benavides trata el tema del amor en tres novelas (483-512). Ver también Monsiváis, 44-47.

vitan al lector a reflexionar sobre la decadencia aparente en la cual vive el hombre. Su obra resume un mundo en crisis: guerras, peste y desintegración social, que obligan al lector a confrontar su mundo⁴¹.

Después de su novela sobre el amor, imaginada en el contexto histórico y cultural del siglo XIX en el Caribe colombiano, García Márquez lanza *El general en su laberinto* (1989), novela histórica sobre la vida del Libertador Simón Bolívar, centrada en su último viaje por el río Magdalena, catorce días antes de su muerte, en Santa Marta, Colombia. En un diálogo abierto entre historia y ficción, la novela contrapone los eventos históricos (las glorias del Libertador, sus guerras, su éxito con las mujeres, sus modales y gustos) con los ficcionalizados de los últimos días de la vida del general. A las cualidades de héroe se contraponen las características fisiológicas de un cuerpo enfermo y en descomposición: con estreñimiento habitual, fiebre alta, insomnio, vómito, delirio y “unas ventosidades pedregosas y fétidas” (18). El narrador viola la historia oficial y contextualiza culturalmente a Bolívar como un caribeño de cabello ondulado, de lenguaje vulgar, que anda desnudo por su casa y duerme en hamaca; así, se deconstruye la imagen europea del libertador y se construye una imagen enraizada en la cultura caribeña. Esta *biografía* desmonta la imagen europea de Bolívar, como un aristócrata blanco, para contextualizarlo en el Caribe, como el bisnieto de una mulata (María Josefa), amamantado por la negra Hipólita, sustituta de su madre (Vergara, 202).

⁴¹ Un extenso capítulo de *El mundo satírico* analiza esta novela como un discurso que dialoga con tres intertextos: la *Biblia*, la historia y la literatura. Se incluye una extensa bibliografía. Véase el capítulo III, 119-195.

La pieza de teatro *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, terminada en 1987 y publicada y representada en teatros bogotanos en 1994, discute el amor conyugal, tema recurrente en previas novelas, como *Crónica de una muerte anunciada* y *El amor en los tiempos del cólera*, entre otras. Un monólogo de hora y media de duración resume veinticinco años de penosa vida matrimonial, denunciados por la voz femenina de la esposa (Graciela). Los años de convivencia “cantaletados” previamente a la celebración de las bodas de plata, tienen un tono de tragicomedia y denuncian las contradicciones de la cultura patriarcal, en especial en lo atinente a la permisiva infidelidad conyugal masculina, mientras su marido, maniquí sin voz, lee el periódico. Al final, la decisión de divorcio tomada por Graciela, el incendio del marido-maniquí y el desesperado grito: “Déjenme habllaaaar!”, son signos del fracaso del amor conyugal para las mujeres bajo las leyes de una sociedad patriarcal.

El discurso de la novela histórica *Del amor y otros demonios* (1994) expone, con matices mágico realistas, la historia de Sierva María de todos los Ángeles (hija de una mestiza y de un marqués español), personaje que interpretaré como metáfora de un individuo que reúne los conflictos y las contradicciones culturales de un ser humano colonizado.

En el relato de la breve e intensa historia de amor entre Sierva María, de doce años de edad, y el sacerdote Cayetano Alcino del Espíritu Santo Delaura y Escudero, de treinta y seis años de edad, se debate la complejidad de sistemas simbólicos, durante el período colonial español. Consciente de la incapacidad de las culturas de ofrecer a todos la misma forma de entrar en el orden simbólico, el discurso se centra en una mujer –situada normalmente en un punto intermedio entre la cultura y la naturaleza,

en un nivel más bajo que el hombre—, para diseminar su significado cultural. De aquí la importancia del papel de Sierva María como transgresora del orden colonial, que exploraré en este breve análisis⁴².

Esta novela dramatiza acertadamente el intrincado proceso de interpretación cultural que se estudia tanto en la antropología como en la historia y que en última instancia se disipa en los ficticios signos del lenguaje. La “construcción” de las características de Sierva María de Todos los Ángeles o María Mandinga, como sujeto, determina su “cultura”. Un análisis de su nacimiento, su apariencia física, su infancia, su entorno geográfico y su lenguaje; sus gustos y sus inclinaciones; la percepción de otros hacia ella, y su condición de “enferma”, sitúan a este personaje en la frontera, en bordes indefinidos entre los dos mundos: el negro americano y el blanco europeo, el mundo de la cordura y el mundo de la locura. Sin embargo, hay tres “faltas” ante el sistema colonial español, las que la condenan a la Inquisición: una social, una moral y una de parentesco. Su falta social, la ausencia de apellido español, su aparente bastardía que negaría la presencia del padre y marca su falta de poder ante el colono. A cambio, ella autónomamente sustituye su identidad blanca por la africana y adopta el nombre de María Mandinga, elección que desafía las leyes coloniales de parentesco. La falta moral se plantea al ser ubicada en la frontera entre la santidad y la prostitución por Dominga Sarmiento, al declarar que sería santa, y por su padre, Ignacio de Alfaro Dueñas, segundo Marqués de Casaldueiro

⁴² Expongo en este resumen parte de mi ensayo titulado “*Del amor y otros demonios: incinerando la Colonia*” (Carmenza Kline, recopiladora, 125-136). Este volumen recopila cuatro ensayos más sobre esta novela.

y Señor del Darién, al afirmar que sería puta (59-60). Por último, existe una falta física, al estar “enferma” de rabia, ante los ojos de los blancos. La rabia, la posesión diabólica y la locura se confunden en una sola, en una época en que la medicina, la religión y la superstición estaban indiferenciadas, como bien lo recuerda Michel Foucault en *Madness and Civilization*. La dolencia física, marcada por la leve señal en su tobillo izquierdo de una mordedura causada por un perro supuestamente rabioso, subraya una funesta “diferencia” que la conducirá a la muerte. El problema psíquico manifestado en su comportamiento abierta y malsanamente africano, como hija de un hombre blanco y una mestiza, amenaza el orden cultural dominante y, por lo tanto, se debe controlar por los medios legales de la Inquisición (Vergara, *Del amor*, 131-132). Es así como *Del amor y otros demonios* dramatiza los prejuicios culturales judeo-cristianos durante la Colonia.

Noticia de un secuestro: *la historia como horror apocalíptico*

No ha existido nunca un documento de la cultura que no sea al mismo tiempo un documento de la barbarie.

WALTER BENJAMIN, “Tesis de filosofía de la historia”

Para concluir este ensayo y después del somero análisis del tema cultural que me permitió reexaminar la producción literaria de García Márquez, me concentraré en un análisis de *Noticia de un secuestro* (1996), en que el impacto social, cultural y político del narcotráfico en Colombia es el tema central.

Este texto histórico-cultural muestra la barbarie que documenta y contextualiza un período de horror, la inaudita violen-

cia experimentada en Colombia durante las dos últimas décadas del siglo XX, etapa en la que vastos sectores de la población han sido víctimas de las actividades del narcotráfico y, peor aún, del narcoterrorismo. Se la puede llamar crónica, documento periodístico o simplemente periodismo novelado, pero *Noticia de un secuestro* es ante todo un montaje histórico, una nueva forma de historiografía. Definir y escribir historia ha probado ser una tarea extremadamente difícil y las relaciones entre el estructuralismo y el post-estructuralismo (escuelas que han analizado este proceso) con la historia son muy complejas. Los estructuralistas han apuntado que el discurso histórico (basado en el lenguaje) opera como una narrativa incapaz de ofrecer “hechos” o de garantizar “la verdad”. Este análisis abre el camino para estudios retóricos de analistas de la historia, tales como Hayden White, quien borra la frontera entre historia y ficción⁴³.

Con *Noticia de un secuestro* de nuevo se establece la fricción entre periodismo y ficción, constante en gran parte de la obra de García Márquez, hecho largamente discutido y debatido en el momento de la publicación de *Crónica de una muerte anunciada*, lanzada como trabajo periodístico⁴⁴. Sin embargo, debido principalmente al tema del secuestro, se percibe un giro hacia la elaboración histórica. En el impreciso título, el término “Noticia” entra en complicidad con el periodismo en cuanto apunta hacia el “anuncio, la comunicación o información de un suceso” y, a la vez, hacia la vaguedad implícita en una “noción” de algo

⁴³ Para una discusión sobre la postura ante la historia de escuelas y críticos contemporáneos, véase Attridge *et al.* (1987).

⁴⁴ Para una discusión sobre el aspecto periodístico de *Crónica de una muerte anunciada*, véase Vergara (1991, II, 77-117).

indefinido, que en este caso es la historia. García Márquez desafía la muerte de la historia anunciada por los post-estructuralistas y propone en *Noticia* el montaje de la historia como el anuncio de un suceso, como un reportaje.

Noticia se asemeja y difiere en el manejo del discurso histórico de las novelas anteriores de Gabriel García Márquez, y con ello me refiero principalmente a *El otoño del patriarca* (1968), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985), *El general en su laberinto* (1989) y *Del amor y otros demonios* (1994). El parentesco con *Crónica* es más notable, mientras que la gran diferencia con las demás radica en la proximidad temporal. Las novelas citadas polemizan sobre un tiempo localizado al menos treinta años antes de la publicación de la novela respectiva –y en su mayoría manejan, reescribiéndolos, documentos históricos–. *Noticia* tiene que ver con la inmediatez de relatos orales, entrevistas, fragmentos periodísticos, noticieros radiales y televisivos, sobre una crisis cultural que afecta a un gran sector de la población y sigue vigente hoy.

Estructurada en once capítulos numerados, de casi igual dimensión, una introducción titulada “Gratitudes” y un “Epílogo”, el discurso de esta novela histórica se crea con la autoridad del ejemplo moralista que, deseoso de exterminar el mal de la violencia, debate fragmentariamente la historia de Colombia durante las dos últimas décadas, con el pretexto de relatar y novelizar el secuestro “colectivo de diez personas muy bien escogidas, y ejecutado por la misma empresa con una misma y única finalidad” (*Noticia*, 7).

El texto funciona polifónicamente asumiendo las voces de los secuestrados, sus familiares, el gobierno y los narcotraficantes, en una narración ininterrumpida que quiere conquistar la simulta-

neidad de lo que dice, lo que argumenta y lo que describe en cada uno de los once capítulos, en un solo instante. Dicho discurso mantiene lo literario, lo filosófico, lo político y lo histórico mutuamente contaminados y fundidos en “forma” y “contenido”.

En un gesto similar a *El general en su laberinto* y a *Doce cuentos peregrinos*, cuyos textos van precedidos de un significativo prólogo, el primero, y de un texto de agradecimiento, el segundo, *Noticia de un secuestro* se abre con una corta sección de “Gratitudes”, de poco más de una página, que se localiza en el comienzo, pero de la cual sabemos que se escribe al final, y que implica a la vez la escritura y el libro: la escritura del texto ya muerto por haber sido terminado, lo que explica el proceso creativo, y el libro, que es a la vez la creación, montaje o “carpintería”, labor reconocida por García Márquez como un proceso colectivo y no individual: “nos obligó a empezar otra vez”; “dos personas sufrieron conmigo la carpintería de este libro”, “para todos los protagonistas y colaboradores va mi gratitud eterna” (7-8, énfasis mío).

En las “Gratitudes”, en tono apocalíptico, García Márquez agradece a los protagonistas y los colaboradores por haber participado en “este drama bestial”; dedica su obra a todos los colombianos “inocentes y culpables” y señala las dos últimas décadas de la historia colombiana como un “episodio de holocausto bíblico”. El término *holocausto* llama la atención sobre la destrucción que apunta a un final, creado principalmente por bombas y asesinatos, el cual evoca los contenidos en el texto bíblico, materia de recreación en la mayoría de las obras del escritor colombiano, pero ausente –lo que resulta curioso– de esta novela. Reconoce haberla escrito “para que nunca más nos suceda este libro” (8), es decir, para ser preservado y no ser olvidado, signos que tienen que ver con el psicoanálisis y con la deconstrucción.

La noción apocalíptica atañe directamente al oficio de crear historia; profesar la historia entraña adoptar un tono apocalíptico y con estados de emergencia, como lo expresa Derrida⁴⁵. El texto de *Noticia* no es un cuerpo de escritura homogéneo, sino que, al contrario, se divide y se multiplica. García Márquez nos presenta el momento apocalíptico como una multiplicidad de voces dentro de cada voz, que se pierden hasta no saberse quién habla o escribe. El texto de la novela anuncia el fin, lo apocalíptico, apuntado ya por el mismo tono del lenguaje:

Professing history has to do with clarity and lucidity, with the apocalyptic desire for the deconstruction of apocalyptic discourse itself [Royle, 30: Profesar la historia tiene que ver con claridad y lucidez, con el deseo apocalíptico de una deconstrucción del mismo discurso apocalíptico].

La novela relata un estado de emergencia (el poder del narcotráfico en Colombia) que puede ser apocalíptico y, al mismo tiempo, una deconstrucción de lo apocalíptico (el intento de un análisis lógico y cronológico de los eventos que condujeron a la crisis). Dramatiza la emergencia (los secuestros), cuyo estado envuelve no sólo el sentido de una situación de peligro o de con-

⁴⁵ Véase Royle (1995). Sigo el análisis de Royle sobre el apocalipsis en Derrida, "Of an Apocalyptic Tone", uno de los textos más delirantes del autor, principalmente en el capítulo 2, "Writing History: from New Historicism to Deconstruction" (13-38). El texto de García Márquez hace eco a un motivo de Foucault y de Beckett que dice que "as soon as one no longer knows who speaks or who writes, the text becomes apocalyptic [cuando no sabemos quien habla o quien escribe el texto se vuelve apocalíptico]", citado por Royle, 29, del ensayo de Derrida, "Of An Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy", 27.

flicto que aparece súbitamente y que requiere acción urgente; a la vez, el discurso apunta a la necesidad de “poner a la vista” o de “sacar a la luz” (para no decir “denunciar”) dicho estado de emergencia. Siguiendo la discusión de Royle, la historia incluye o consta de estados de emergencia; pero no puede haber historia ni estado de emergencia sin aquello que sorprende y deconstruye toda emergencia, es decir, la emergencia de cada “yo” y la emergencia de cada evento. Pero la noción de historia en esta novela se trata menos del incomprensible pasado, que sobre una apertura hacia el futuro “para que no nos suceda más este libro”. El pasado en la novela se mostró históricamente ininteligible:

Colombia no había sido consciente de su importancia en el tráfico mundial de drogas mientras los narcos no irrumpieron en la alta política del país por la puerta de atrás, primero con su creciente poder de corrupción y soborno, y después con aspiraciones propias [*Noticia*, 29].

El futuro, en tanto, solamente puede ser anticipado en la forma de un peligro absoluto.

Noticia se muestra como un capítulo de la historia que se cierra sin predecir un final y aboga por la no repetición del horror, narrado en múltiples perspectivas con una técnica próxima al anonimato del “autor” y abierto a una temporalidad sin promesas, sino más bien de esperanza en un futuro mejor. El análisis del fenómeno del narcotráfico que realiza García Márquez, como una sorpresa histórica, seguiría la propuesta, expuesta por Michel Foucault en *The Archeology of Knowledge*, de analizar la historia en términos de

[...] discontinuity that no teleology would reduce in advance; to map it in a dispersion that no pre-established horizon would embrace; to allow it to be deployed in an anonymity on which no transcendental constitution would impose the form of the subject; to open it up to a temporality that would not promise the return of any dawn [203: discontinuidad que ninguna teleología reduciría apriori; delinearla en una dispersión que no adopte ningún horizonte preestablecido; permitirle que se muestre en un anonimato en el cual ninguna constitución trascendental imponga la forma del sujeto; abrirlo a una temporalidad que no prometa el retorno a un comienzo].

La idea de narrar el secuestro florece como un acto compartido, ya que no surgió esta vez del autor colombiano, como en la mayoría del resto de sus obras, sino que le fue propuesto en 1993 por Maruja Pachón y su esposo, Alberto Villamizar. Más tarde, Pachón, Villamizar y el autor toman conciencia de la simultaneidad de diez secuestros: “Esta comprobación tardía *nos* obligó a empezar otra vez” (énfasis mío, 7). Entonces, como una labor colectiva, cambian el borrador original para incluir a los demás secuestrados, uniformándolos en un secuestro colectivo. García Márquez expone así el texto de la pareja Pachón-Villamizar y el de los otros secuestrados como una transposición y una traducción del original, inseparable de su invención. Decide dejar como “eje central” e “hilo conductor” la narración de esta pareja (7), transformada por un lenguaje poético.

El tema aparentemente central del libro es el secuestro de Maruja Pachón durante seis meses, que se convierte en materia para hacer literatura, pero detrás de los episodios histórico-literarios García Márquez yuxtapone la narración más crudamente

histórica, como lo veremos más adelante. En *Noticia*, narra un “nosotros”, integrado primordialmente por una comunidad de individuos de clase media, y con su representación se vuelve a la literatura. Fuera del “nosotros”, aparece el grupo de “ellos”, integrado por representantes del gobierno, narcotraficantes y sicarios, quienes se distinguen más por sus actividades “políticas” que por sus características novelescas. Los protagonistas de los eventos narrados no sólo viven sino que mantienen sus nombres propios. El episodio de tres años no se orienta a los colombianos que conocen y viven las penurias referidas, sino al “otro”, el que está afuera del país, que lo debe leer e interpretar para idealmente comprender la situación política desde el exterior. Es una historia narrada desde adentro para que se lea afuera.

Esta obra comprende la reescritura del primer borrador del relato del secuestro de dos personajes y las dolorosas entrevistas realizadas por el propio autor al resto de los protagonistas, incluida la familia de dos rehenes asesinadas. García Márquez realiza dicha labor al borde de sus setenta años y la define como la “tarea otoñal más difícil y triste de mi vida” (7), al tiempo que reconoce la distancia entre la escritura y la “realidad” y la incapacidad de transcribir el horror, al comentar que “el papel no es nada más que un reflejo mustio del horror que padecieron en la vida real” (7), de modo que aborda como periodista, novelista, moralista y psicoanalista la imposible escritura del horror, dejando sólo signos poéticos para inscribir una derrota histórica.

Noticia de un secuestro, que no es una noticia ni trata sólo de un secuestro, relata las adversidades sufridas por diez periodistas durante su retención, ordenada por el narcotraficante Pablo Escobar. El autor imagina y narra las relaciones de los secuestrados con sus guardias de turno, sus estados de ánimo, sus pensa-

mientos, el régimen alimenticio y sus deseos íntimos, en un lenguaje y con una estructura propias de un escritor consumado. Sin embargo, el foco de atención va más allá de la mera narración de los sucesos para abarcar los ámbitos del analista intelectual y dejar un testimonio sobre la figura del narcotraficante, el papel del gobierno del presidente Gaviria y las consecuencias políticas e históricas del narcoterrorismo. Dicho análisis se encuentra montado sobre una investigación profunda y seria con la visión de un periodista participante y activo en los procesos políticos latinoamericanos que escucha y examina a sus personajes con la compasión de un psicoanalista⁴⁶.

Los detalles del secuestro, la forma en que se enteraron los parientes y su reacción, los anuncios en los medios de comunicación (noticieros y periódicos) y la repercusión en el gobierno, son relatados con una aureola de misterio. Los contactos con los narcotraficantes durante los meses que duró el secuestro de los diez periodistas (en su mayoría pertenecientes a la clase media alta colombiana con lazos en las esferas políticas del país), se

⁴⁶ Entre los secuestrados estaba Maruja Pachón de Villamizar, directora de Focine, esposa del político Alberto Villamizar y hermana de Gloria Pachón, la viuda de Luis Carlos Galán. A éste, fundador del Nuevo Liberalismo en 1979, lo asesinaron narcotraficantes por su posición en contra de ellos. También estaban la cuñada y asistente de Maruja, Beatriz Villamizar de Guerrero, fisioterapeuta y esposa del médico Pedro Guerrero; Marina Montoya, hermana de Don Germán Montoya, secretario general de la presidencia de Virgilio Barco y embajador de Colombia en Canadá; Diana Turbay, directora del noticiero de televisión *Criptón*, hija del expresidente de la república Julio César Turbay A. Cuatro miembros de su equipo de televisión fueron secuestrados con Diana: la editora Azucena Liévano, el redactor Juan Vitta y los camarógrafos Richard Becerra y Orlando Acevedo. Además, fueron retenidos el periodista alemán Hero Buss, radicado en Colombia, y Francisco Santos, jefe de redacción de *El Tiempo*, uno de los periódicos más importantes del país, e hijo de Hernando Santos, uno de los dueños.

narran minuciosamente. Entre los secuestrados que ocupan capítulos de la novela como personajes de ficción se encuentra toda una gama de integrantes de la clase dirigente.

Noticia de un secuestro destaca la reacción y la labor profesional del entonces presidente de la república, César Gaviria; del general Miguel Maza Márquez, director del Departamento Administrativo de Seguridad, DAS; de Rafael Pardo, mediador oficial de parte del gobierno y más tarde Ministro de Defensa, y de Mauricio Vargas, consejero de prensa, entre otros. La reacción y las gestiones de la familia Turbay Ayala, y en especial las de la madre de Diana, Nydia Quintero, se narran en detalle.

En ésta, como en las obras previas del Nobel colombiano, se muestran a la vez las dos caras de la moneda: el sufrimiento de los secuestrados y el de los secuestradores (el grupo autodenominado Los Extraditables), quienes se quejan de la violencia y la arbitrariedad policial contra sus familias y las de los sicarios. Se narra el supuesto heroísmo de Alberto Villamizar, así como su gran afición por el trago y las mujeres. Se alude al sentido de autoridad del gobierno, pero también a sus flaquezas, y especialmente a su patético hábito de improvisación. El narrador analiza las gestiones oficiales como actos improvisados en momentos de crisis, sobre todo bajo la nueva coyuntura que el problema del narcotráfico planteó, y apunta como motivo principal de esa guerra el terror de los narcotraficantes ante la posibilidad de ser extraditados a Estados Unidos, “donde podían juzgarlos por delitos cometidos allí, y someterlos a condenas descomunales”. El interés principal del libro es, pues, analizar desde varios ángulos la historia reciente de Colombia, cuando el narcotráfico ha creado situaciones de represión y de tolerancia a la vez, todo ello con motivo del secuestro de diez profesionales colombianos.

Noticia de un secuestro muestra aspectos cruciales de la obra de García Márquez: la relación entre el escritor y su creación y la del hombre político y público con la “realidad” contemporánea. Con respecto a la primera, el autor mantiene la estructura impecable, el lenguaje exquisito, la investigación exhaustiva. Con respecto a la segunda, el escritor colombiano asume el papel de inquieto intelectual que la sociedad latinoamericana le ha asignado, lo cual lo obliga a participar y opinar sobre temas de actualidad que conciernen a la política interna y externa del país. Al intelectual latinoamericano, como lo ha señalado Jorge Castañeda (1993), se le exige ser un “experto” instantáneo en todo tipo de quehaceres políticos, papel que él continúa representando hasta el día de hoy. García Márquez ha participado en negociaciones con secuestradores y con agentes de diversos gobiernos para ayudar a liberar a secuestrados y a presos políticos, ha criticado las medidas tomadas por los Estados Unidos en Cuba y ha debatido la situación del país frente al terrible fenómeno del narcotráfico, entre muchas otras intervenciones.

El libro que analizamos se emparenta técnicamente con *Crónica de una muerte anunciada* en su apariencia investigativa y en el deseo de hacer converger los capítulos en momentos simultáneos de una narración laberíntica, con episodios semejantes y diferentes a la vez, como las imágenes de los espejos: anverso y reverso a un tiempo. La voz anónima es la de un narrador testigo de –y participante en– la historia que rodea los eventos centrales: las noticias. El término “noticia” se reitera a lo largo del texto más de diez veces. El hecho de tener la obra once capítulos hace evocar a los diez secuestrados (con más énfasis en unos que en otros) y al undécimo protagonista, Pablo Escobar, centro del discurso en varios capítulos.

El “eje central y el hilo conductor de la narración”, como lo expresa García Márquez en “Gratitudes”, efectivamente, está en función de Maruja y Alberto Villamizar. El laberinto de la narración fluye y se organiza en módulos temáticos que se tocan en diversos puntos: los capítulos se inician, en su mayoría, con comentarios sobre la situación de los secuestrados, con prelación de Maruja y Beatriz. Así, los capítulos primero, segundo, tercero, quinto, séptimo, noveno y decimoprimeros se abren con narraciones que tienen que ver con Maruja, Beatriz y Villamizar. A las circunstancias de los secuestros, la reacción de los secuestrados y sus condiciones físicas en el cautiverio, sigue un análisis de la situación política del país. El capítulo sexto, casi en el centro del texto, está dedicado a dos dolorosas muertes, descritas en detalle: la de Marina Montoya y la de Diana Turbay. Los capítulos cuarto, octavo y décimo resumen, respectivamente, la historia del narcoterrorismo y la corrupción desde 1989, las medidas del presidente Gaviria, el impacto de las negociaciones del sacerdote García Herreros y las actividades de Pablo Escobar y su guerra contra Maza Márquez, jefe del DAS.

El “Epílogo” le da al lector otra Noticia, esta vez con mayúsculas: la teatral entrega de Pablo Escobar, que brevemente despertó la ilusión de un retorno a la paz, aniquilada por su fuga. Primero relata cómo el ejército rastrea una llamada que le hace a su hijo, el 2 de diciembre de 1993, gracias a la cual logra ubicarlo en su escondite, y luego las peripecias legales que hicieron posible su entrega, entre otras la legislación de no extradición. Retorna al pasado para informarnos de la liberación de tres rehenes “menores”: Juan Vitta, Hero Buis y Azucena, y contagiar al lector con la felicidad de Villamizar y Maruja unidos felizmente en su vida cotidiana (Vitta, 1996).

Así termina este análisis de la vida colombiana; el discurso que recrea un episodio bárbaro acepta la imposibilidad de describir el horror, ya que no existen signos para él. *Noticia de un secuestro* se cierra con la firma herida de Gabriel García Márquez en Cartagena de Indias en mayo de 1996, cuando dedica su trabajo a “todos los colombianos –inocentes y culpables– con la esperanza de que nunca más nos suceda este libro”.

Obras de referencia

- Álvarez-Borland, Isabel. “From Mystery to Parody: (Re)Reading García Márquez’s *Crónica de una muerte anunciada*”. *Symposium*, 38, 1984-1985, 278-286.
- Attridge, Derek, *et al.* *Post-structuralism and the Question of History*. London: Cambridge University Press, 1987.
- Bell-Villada, Gene H. *García Márquez. The Man and His Work*. Chapel Hill: The University of Carolina Press, 1990.
- Benítez Rojo, Antonio. “Eréndira o la bella durmiente de García Márquez”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 448, 1987, 32-48.
- Castañeda, Jorge. *Utopia Unarmed: The Latin American Left After the Cold War*. New York: Knopf, 1993.
- Cixous, Hélène; Clément, Catherine. *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Chiampi, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. Sao Paulo: Perspectiva, 1980.
- Derrida, Jacques. “Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy”. *Oxford Literary Review*, 6, 2, 1984, 3-37.
- Díaz-Migolo, Gonzalo. “Sub-rosa: La verdad fingida de *Crónica de una muerte anunciada*”. *Hispanic Review*, v, 55, 4, otoño de 1987, 425-440.

- Earle, Peter (editor). *García Márquez. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1982.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock, 1972.
- . *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Random House, 1988.
- García Márquez, Gabriel. *La hojarasca*. Bogotá: S.L.B., 1955.
- . *El coronel no tiene quien le escriba*. Medellín: Aguirre, 1961.
- . *Los funerales de la Mama Grande*. Xalapa: México, 1962.
- . *La mala hora*. Madrid: Gráficas Luis Pérez, 1962.
- . *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- ; Vargas Llosa, Mario. *La novela en América Latina: Diálogo*. Lima: CMB, 1969, 56-57.
- . *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- . *Ojos de perro azul*. Barcelona: Plaza y Janés, 1974.
- . *El secuestro*. Bogotá: Oveja Negra, 1982.
- . Apuleyo Mendoza, Plinio. *El olor de la guayaba*. Barcelona: Bruquera, 1982.
- . *Obra periodística. I. Textos costeños*. Barcelona: Editorial Bruquera, 1981.
- . *Obra periodística. II. Entre cachacos, 1*. Barcelona: Editorial Bruquera, 1982.
- . *Obra periodística. III. Entre cachacos, 2*. Barcelona: Editorial Bruquera, 1982.
- . *Obra periodística. IV. De Europa a América. 1955-1960*. Barcelona: Bruquera, 1983.
- . *Doce cuentos peregrinos*. Bogotá: Oveja Negra, 1992.
- . *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza y Janés, 1975.
- . *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Oveja Negra, 1981.

- . *El amor en los tiempos del cólera*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- . *El general en su laberinto*. Bogotá: Oveja Negra, 1989.
- . *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Bogotá: Arango Editores, 1994.
- . *Del amor y otros demonios*. Bogotá: Norma, 1994.
- . *Noticia de un secuestro*. Santafé de Bogotá: Norma, 1996.
- García Núñez, Luis Fernando (editor). *Repertorio crítico de Gabriel García Márquez*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- Giacoman, Helmy F. (editor). *Homenaje a Gabriel García Márquez*. New York: Las Américas, 1972.
- Giraldo, Luz Mary. "Peregrinaje y levitación. *Doce cuentos peregrinos*". *Apuntes sobre literatura colombiana*. Compilación de Carmenza Kline. Bogotá: Ceiba, 1997.
- González Echevarría, Roberto. *The Novel as Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Harss, Luis. "Gabriel García Márquez o la cuerda floja". *Los nuestros*. Buenos Aires, 1969, 409-410.
- Janes, Regina, *Gabriel García Márquez: Revolutions in Wonderland*. Columbia: University of Missouri Press, 1981.
- Kline, Carmenza (compiladora). *Apuntes sobre literatura colombiana*. Bogotá: Ceiba, 1997.
- Lévi-Strauss, Claude. *Introduction to the Work of Marcel Mauss*. London: Routledge & Kenan, 1987.
- Mc Murray, George R. *Gabriel García Márquez*. New York: Frederick Ungar, 1977.
- Mc Guirk, Bernard; Cardwell, Richard (editor). *Gabriel García Márquez: New Readings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

- Millán, Carmen R. "Amor in liminis. Epígrafes en la *summa amorosa* de Gabriel García Márquez". *Repertorio crítico de Gabriel García Márquez*, 483-512.
- Monsiváis, Carlos. "El amor en los tiempos del cólera, una novela extraordinaria de un premio Nobel que no deja que esto lo sojuzgue". *Proceso*, 477, 23 de diciembre de 1985, 44-47.
- Mose, Kenrick. "Defamiliarization in the Work of Gabriel García Márquez. 1947-1967". *Studies in Hispanic Literature*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1989.
- Palencia-Roth, Michael. *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983.
- Olivares, Jorge. "Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* as Metafiction". *Contemporary Literature*, 28, 1987, 483-492.
- Ortega, Julio. "El otoño del patriarca: texto y cultura". Originalmente editado en *Hispanic Review*, XLVI, 4, 1978, 421-446; reproducido en *García Márquez. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1982, 214-235.
- Peñuel, Arnold M. "The Sleep of Vital Reason in García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada*". *Hispania*, 68, diciembre de 1985, 753-766.
- Porrata, Francisco E.; Avendaño, Fausto (editor). *Explicación de Cien años de soledad*. San José: Porrata y Avendaño, 1976.
- Rama, Ángel. "García Márquez entre la tragedia y la novela policial o crónica y pesquisa en *Crónica de una muerte anunciada*". *Sin Nombre*, 13, 1982, 1-27.
- Rentería Mantilla, Alfonso (recopilador). *García Márquez habla de García Márquez. Entrevistas*. Bogotá, 1979.
- Rodríguez Monegal, Emir. "La hazaña de un escritor". Originalmente publicado en *Visión*, 37.2, julio 18 de 1969, 27-31;

- reproducido en *Repertorio crítico de Gabriel García Márquez*. Edición de Luis Fernando García Núñez, compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995, 23-34.
- Royle, Nicholas. *After Derrida*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- Sims, Robert L. *El primer García Márquez. Un estudio de su periodismo de 1948 a 1955*. Potomac: Scripta Humanistica, 1991.
- Valdés, María Elena de; Valdés, Mario (editores). *Approaches to Teaching One Hundred Years of Solitude*. New York: The Modern Language Association of America, 1990.
- Vargas Llosa, Mario. *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral, 1971.
- Vergara, Isabel R. "Mito e historia en *El otoño del patriarca*". Tesis de maestría presentada en Cornell University en 1988.
- . *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*. Madrid: Pliegos, 1991.
- . "Escritura, creación y destrucción en *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez". *Hispanic Journal*, 15.2, 1994, 345-359.
- (editora). *Colombia: literatura y cultura del siglo XX*. Washington: Organización de Estados Americanos, 1994.
- . "El endemoniado amor en Gabriel García Márquez". *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Edición de Karl Kohut. Frankfurt, 1997, 100-108.
- Vitta, Juan. *¡Secuestrados! La historia por dentro*. Santafé de Bogotá: Santillana, 1996.
- Williams, Raymond. *Gabriel García Márquez*. Boston: Twayne Publishers, 1984.

Mutis nudis

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA
Universidad de Bergamo, Italia

Mutis nudis

La expresión *Mutis nudis* significa literalmente “desnuda[s]das las cosas silenciosas”. La palabra *mutus*, sin embargo, en un sentido más amplio, significa obscuro, incógnito, que no habla y, en varios casos, se relaciona con las ideas de arte y de imagen, las cuales, contrapuestas a las palabras, guardan silencio total. *Nudus*, desnudo, significa despojado de vestimentas y, en el sentido que aquí se utiliza, descubierto, desvelado, clarificado, captado en su esencia. Por consiguiente, *Mutis nudis* indica el intento de descubrir, de revelar lo incógnito de una imagen poética o de una obra artística. Expresa también el deseo de enfrentarse a lo indecible aun si es comunicativo, a lo mudo y, por contraste, a lo expresivo (“hablado”) o muy comunicativo de un hecho estético. El objetivo de este trabajo es el de acercarse a la obra de Álvaro Mutis¹ intentando transformar en

¹ Álvaro Mutis nace en el altiplano de la cordillera de los Andes el 25 de agosto de 1923. La familia cuenta entre sus antepasados, por el ramo paterno, al cura

palabras propias del ensayo, palabras o imágenes propias de la poesía.

A modo de orientación de este proceso, en cierta forma deductivo y no ciertamente exhaustivo, se fijan cinco fases de lectura y análisis, de las cuales lograr que surjan algunas hipótesis de lectura y de trabajo. Ante todo la producción, sea como líneas generales, sea como emisión documental consecutiva, sea

José Celestino Mutis. También hay, entre ellos, un fundador de haciendas que se niega a aceptar la constitución de una naciente república, masónica y liberal que ha osado rebelarse contra el rey de España y su Santidad. Por el ramo materno, cuenta con burgueses campesinos, plantadores de café y de caña, descendientes de arrieros paisas que de la región de Antioquia se van desplazando hacia el sur como colonos latifundistas hasta llegar al actual departamento del Tolima. Transcurre su primera infancia entre Bruselas, París y Coello y desde los doce años, después de la prematura muerte de su padre y de haber descubierto a Verne, Dickens y Conrad, entre otros, se radica en Bogotá. La literatura y el billar le impiden culminar los estudios de bachillerato en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Cafetines de mala muerte, billares oscuros y malolientes, interlocutores de excepción y buenos libros completan su formación autodidacta. A los diecinueve años escribe sus primeros versos. Jorge Zalamea, Eduardo Zalamea Borda, León de Greiff, Aurelio Arturo, Casimiro Eiger, Luis Cardoza y Aragón y Eduardo Carranza –entre otros– son los responsables de introducirlo al mundo de la poesía y en los pocos suplementos y revistas, existentes por entonces en la capital, publica sus primeros poemas.

En los tiempos de “El Bogotazo” edita junto con Carlos Patiño Roselli *La balanza*, su primer libro de poesía ilustrado por Hernando Tejada, libro que desaparece por “incineración” –agotando en una sola noche la edición– y emprende una carrera de ejecutivo de publicidad y relacionista público de multinacionales del petróleo y del cine. Entre 1947 y 1959 publica sus mejores versos en el suplemento *Sábado* de *El Espectador* dirigido por Eduardo Zalamea (“Ulises”) y las revistas *Crítica* fundada por Jorge Zalamea y *Mito* dirigida por Jorge Gaitán Durán. Por estos mismos años viaja y conoce a medio mundo. Sus amigos son los primos Zalamea, Aurelio Arturo, García Márquez, Alfonso Mallarino, Álvaro Castaño Castillo, Alejandro Obregón. Desde 1956 se radica en México, país que lo acoge sin reservas y en el que, desde entonces, es protagonista de la vida cultural.

como vasto panorama del cual extraer algunos temas significativos. Acto seguido la *poiesis* y la relación del autor con el pasado, sea por lo que respecta a la propia obra, sea por lo que concierne a la manifestación del acto poético. Una vez definida la naturaleza y el proceder del acto poético y de la obra de Mutis, el trabajo se simplifica, yendo a enfocar y a comentar dos temas claves: el *epos* y la *humanitas*. Se vuelve posible así, sólo después de estos pasajes, analizar en su esencia la misteriosa y enigmática figura de Maqroll y de sus fantasmagóricos viajes. En fin, se esbozarán algunos elementos referidos a las poéticas y a los patrones literarios, a los que el autor colombiano acude. En cada uno de estos puntos, que representan a todos los efectos un camino unitario, es posible ubicar de todas maneras algunas reflexiones que asumen una valencia autónoma y consienten una más amplia confrontación. La operación *Mutis nudis* puede parecer ambiciosa en la redacción de un artículo: no se quiere ciertamente aquí alcanzar una forma exhaustiva y se remite a la bibliografía existente dedicada al autor; en cualquier caso se quiere dar un ulterior paso hacia adelante sobre la base de los resultados alcanzados hasta hoy por el trabajo crítico y analítico en circulación. Aun tratándose de un libro colectivo cuyo tema es la narrativa colombiana del siglo XX, el acento del análisis se pone sobre la poesía gracias a una opinión que asienta el sentido y los orígenes de los temas y de las poéticas en la poesía antes que en la prosa, sea en sentido cronológico, sea por su importancia. Esta opinión, referida al mismo Mutis, tiene sin embargo un valor más amplio: casi siempre en la literatura la escritura poética sostiene y genera la narrativa. Nunca al contrario.

Nota sintética sobre la producción de Mutis

Desde 1948, año de publicación de *La balanza*, primer libro de poesía, hasta 1986, año de la publicación de *La nieve del almirante*, primera novela, la obra de Mutis se concentra primero en un libro *Poesía y prosa* (1981) y, luego, en dos volúmenes que no superan las doscientas cincuenta páginas cada uno. Estos dos libros aparecen publicados, primero, por Procultura en 1985 con los títulos *Obra literaria. I. Poesía* y *Obra literaria. II. Prosa* y, posteriormente, por el Fondo de Cultura Económica de México en 1990 bajo los títulos *Summa de Maqroll El Gaviero. Poesía 1948-1988* y *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos*.

En ellos se reúnen todos los libros de poesía: *Los elementos del desastre* (1953), *Memoria de los hospitales de ultramar* (1959), *Los trabajos perdidos* (1965), la primera *Summa de Maqroll El Gaviero*-poesía (1973), *Caravansary* (1981), *Los emisarios* (1984), *Crónica regia y alabanza del reino* (1985) y *Un homenaje y siete nocturnos* (1986), los poemas dispersos y toda la obra en prosa: *Diario de Lecumberri* (1960) –desde 1992 conocido como *Cuadernos del palacio negro*–, *La Mansión de Araucaima* –relato gótico de tierra caliente– (1973), además de cuatro inmejorables relatos escritos y publicados en diferentes fechas, dos trascendentales conferencias y algunos textos periodísticos. El resto de la producción de Mutis, compuesta por traducciones, ensayos breves, prólogos, presentaciones, artículos de periódico y textos varios en prosa y poesía, ha sido hasta la fecha parcialmente editado, no una manera sistemática.

Desde 1986 hasta 1993 el autor publica exclusivamente lo que en principio quería ser una trilogía y cuyo subtítulo rezaba “Empresas y tribulaciones de Maqroll El Gaviero” y que al final

resultó una verdadera saga –o heptalogía– dedicada a la enigmática figura de un marinero ya bastante conocido gracias a un denso ciclo poético compuesto por diecinueve insuperables poemas, en verso y prosa, escritos en precedencia. Dicha saga escrita con premura y, a veces, de manera nerviosa y descuidada, aparece conformada por cinco novelas y un tríptico de relatos. Se trata de *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *Un bel morir* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur soñador de navíos* (1991) y *Tríptico de mar y tierra* (1993), a las que se suma la novela *La última escala del Tramp Steamer* (1987), en la que Maqroll hace una fugaz aparición pero que puede considerarse relativamente autónoma del ciclo dedicado a El Gaviero.

La poiesis, ¿entropía o pandemonium?

¿La poesía va hacia la entropía? ¿O no se trata, en cambio, del producto de un perpetuo pandemónium? Con una concepción reduccionista es posible responder al primer interrogante y reconocer simultáneamente la posición de muchos autores en relación con el sentido de su obra, la respectiva ubicación en un tiempo histórico y el origen misterioso del acto creativo. Atribuir, en cambio, la actividad poética al resultado de una perenne mutación significa renunciar a una visión histórica lineal y que posee la dignidad de ser observada en perspectiva.

Las dos posiciones admiten una profunda y amplia indagación, con resultados, sin embargo, incomunicables e incompatibles. Desde que el patrimonio literario se vuelve históricamente ingente y desde cuando los autores aparecen susceptibles de ser colocados según la lógica de la sucesión, el desarrollo de la literatura resulta concebido como entrópico²: desde un origen uni-

tario y perfecto –una auténtica “edad de oro”– hasta su sucesión siempre diferenciada, siempre más parcial, siempre más fragmentada y siempre menos unitaria, universal y completa.

Quien se ve reflejado en tal visión tiende a percibir su propia producción poética como un mísero fragmento expresivo que vuelve la mirada hacia un origen grande, remoto y áureo mas sin embargo irrepetible. Un caso típico de esta actitud, exquisitamente europeo y mediterráneo, se verifica en época neoclásica, en época romántica y en todos aquellos períodos de llamada decadencia, en los cuales, el peso de la historia oprime el deseo de explorar lo ignoto e indagar sobre lo no dicho. Tal actitud, claramente jerárquica y reduccionista, reconoce en la poesía una energía que va disminuyendo y diferenciándose hasta alcanzar un desorden colosal, es decir un grado máximo de entropía, es decir la muerte de las diferencias, en suma, la muerte de la poesía.

Muchísimos autores que estrechan vínculos con el clasicismo admiten, indirectamente, ser pequeños fragmentos de un imponente y glorioso pasado, al cual se someten de manera a menudo acrítica con tal de legitimar la propia acción en el presente.

La relación con el clasicismo, sin embargo, resulta muy diversa de la relación con el pasado: adscribir las propias palabras a un autor de gran estatura no significa confrontarse verdaderamente con su obra y no significa, ni siquiera, poseer cualidades intrínsecas para la elaboración de la propia obra.

² También Consuelo Hernández utiliza el término entropía en su análisis sobre la obra de Mutis. Sin embargo, lo hace en un contexto completamente diferente, con otras premisas teóricas y un diverso objetivo crítico. Por este motivo conviene mantener separadas las dos visiones sobre el argumento. Véase Consuelo Hernández, *Álvaro Mutis: una estética del deterioro* (Caracas: Monte Ávila, 1996).

La segunda vía que dimana del interrogante sobre el origen de la poesía sigue, en cambio, una aproximación del todo caótica, aquí definida provisionalmente pandemónium. Se trata en realidad de una posición antitética a la lógica de la entropía; pero, puesto que esta última es irreversible, resulta inevitable salir de los confines de su propio campo semántico para imaginar una palabra completamente autónoma.

Afirmar que la poesía es el producto de un continuo pandemónium³ significa que ella adquiere vida de un estruendo ensordecedor, de una gran confusión, de un indeferenciado crisol de demonios. En tal caso, el acto poético no puede tener una posición jerárquica, de subordinación a un momento histórico originario o áureo. Por el contrario, su fuerza expresiva es cada vez total, completa, como si se tratara de una verdadera y auténtica inauguración del mundo.

Una producción literaria que no se identifica como filiación sino como nacimiento, en efecto, puede de vez en vez confrontarse con el pasado a partir de su contenido, no de su posición o autoridad y puede legitimarse independientemente de sus propios orígenes, adquiriendo gradualmente el carácter de universalidad y comunicabilidad para todos.

La confrontación entropía *versus* pandemónium se puede entender también como diferencia entre el concepto de filiación

³ El neologismo deriva de Milton, quien utiliza esta expresión, entendida como suma de todos los demonios, con el fin de denominar la capital del infierno en el poema *El paraíso perdido*. Según R. Smith “como el escenario mundano de la *antimasque*, el pandemónium es el lugar del movimiento desordenado, del sonido disonante, y del discurso irracional; pero el todo es elevado a dimensiones heróicas”, en G. J. Demaray, *Milton's Theatrical Epic* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980), la traducción es nuestra.

versus nacimiento. La primera deriva necesariamente de una paternidad y de un origen más grande; la segunda, por el contrario, puede alcanzar grandeza de modo autónomo. El concepto de nacimiento tiene como única referencia la manifestación de la vida por encima de cualquier jerarquía. Por consiguiente, la *poiesis* como pandemónium es el producto de un caos originario, el producto creativo y vivo que se puede confrontar, a paridad de méritos, con la intensidad de las voces del pasado. Se anula, por consiguiente, el concepto de relación con lo clásico, en virtud de una cada vez más precisa relación con un pasado “hablante” y no con un pasado cualquiera.

La contraposición entropía/filiación *versus* pandemónium/nacimiento no constituye un enfrentamiento entre autores filo-clásicos y autores iconoclastas: se trata en realidad de una diferencia más sutil vinculada al modo en que un autor percibe el propio acto creativo y ubica los autores del pasado a los que hacer referencia.

Al primer grupo pertenecerán ciertamente todos aquellos que ven en este siglo el arte y la poesía como un fragmento en medio de un naufragio cultural. Al segundo grupo pertenecerán aquellos que en el mismo naufragio navegan la utopía de una creación totalizante. El primero cuenta con personajes indisolublemente ligados a un reconocible hilo del propio pasado, con una elección de maestros indiscutible y fácilmente identificable. Al segundo grupo se inscriben artistas con elecciones erráticas cuyos maestros no aparecen ligados por ningún hilo sino son simplemente amigos, encontrados y reconocidos a lo largo del camino.

Aclarada esta breve premisa teórica, es posible acercarse a la poética de Mutis como resultado de una expresión histórica y cultural que resulta ubicable más en la esfera del irreversible

proceso de la entropía que no en la del perpetuo pandemónium. En otras palabras, se puede estudiar la relación que Mutis establece con el clasicismo más como un efecto de filiación que como confrontación producida por un nacimiento.

Es verdad que de la obra de Mutis se puede deducir –y él mismo de cierta manera lo afirma– cómo el acto poético producto de la concatenación de diversos estados de pérdida de la conciencia: la fiebre el yo poético se disuelve en el delirio hasta alcanzar una visión que conduce al trance, lugar de acción de la *poiesis*⁴. No obstante, tal afirmación, que reivindica un continuo contacto en un tiempo cíclico con un pasado lejano, no encuentra sustancial evidencia en la obra poética del autor colombiano. En efecto, la poética de Mutis instituye una relación consecuencial y, por consiguiente, del todo lineal con el tipo de pasado al que entiende referirse. Algunos sumarios ejemplos servirán para confortar esta hipótesis.

Entre muchos, se puede observar uno de los caracteres que el poeta le asigna a la desesperanza, elemento fundacional y uno de sus temas predilectos. El aspecto pasajero que caracteriza la existencia humana, induce a identificar como condición de la desesperanza la del fragmento humano, de la porción contemporánea cuya totalidad pertenece a una época irrecuperable, como muestra tanta poesía de finales del siglo XIX, surcada por una fuerte vena melancólica. Igual acontece en Mutis que dice en su poema “El cañón de Aracuriare”:

⁴ Véanse los apartados “Fiebre, delirio, visión” y “Estados existenciales” en F. Rodríguez Amaya, *De Mutis a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll El Gaviero* (Imola: University Press Bologna: 1995), 128-132 y 159-163.

El sosiego que invadió a Maqroll, teñido de cierta dosis de gozo febril, vino a ser como una anticipación de esa parcela de dicha que todos esperamos alcanzar antes de la muerte y que se va alejando a medida que aumentan los años y crece la desesperanza que arrastran consigo [1984, 65-70, y 1990, 177].

La relación con la literatura clásica, de ingente cantidad por sugerencias, citas, referencias e imágenes en la obra de Mutis, no muestra un diálogo o una confrontación, sino una limitada reconstrucción de ambientes. Uno de los casos más evidentes lo representa la recreación de los dos primeros tercetos de la *Comedia* de Dante, en los cuales no son los grandes temas tratados sino la imagen estética que de ellos deriva, a devenir el verdadero punto de referencia:

En mitad de la selva, en la más oscura noche de los grandes árboles, rodeado del húmedo silencio esparcido por las vastas hojas del banano silvestre conoció El Gaviero el miedo de sus miserias más secretas, el pavor de un gran vacío que le acechaba tras sus años llenos de historias y paisajes⁵.

Yendo más atrás en el tiempo Mutis, recurriendo al simple y llano enunciado, obliga a un lector atento a notar dos pasajes que se encuentran en los poemas “Soledad” y “La nieve del almirante” en las cuales la voz que “habla” El Gaviero declara:

⁵ “Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ch'è la diritta via era smarrita. / Ah quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte, / che nel pensier rinova la paura!”. D. Alighieri, *La divina commedia*, “Inferno”, I, 1-6.

De estas amargas horas de insomnio le quedó al Gaviero una secreta herida de la que manaba en ocasiones la tenue linfa de un miedo secreto e innombrable [Mutis, 1990, 117].

[...] en la pierna derecha le supuraba continuamente una llaga fétida e irisada, de la que nunca hacía caso [y, además,] iba y venía [...] al ritmo regular y recio de la muleta [1983, 27-32, y 1990, 132].

Las tres imágenes referidas respectivamente a la herida, a la llaga y al cojeo aparecen, sin duda alguna, heredadas de la mejor tradición literaria griega clásica: Homero (*Odisea*, II; *Iliada*, II) y Sófocles (*Filoctetes*, *Edipo rey*), principalmente. Otra cuestión es la de la cicatriz producida por una bala que “me rozó la mejilla dejándome una herida que sangraba profusamente [...]”. Aún conservo la cicatriz, como bien puede ver”, según se dice en la novela *Abdul Bashur, soñador de navíos*, dedicada a Abdul Bashur, cómplice y amigo íntimo de Maqroll. En fin, el protagonista se sirve de muletas y cojea luego. En *La nieve del almirante*, Mutis vuelve sobre el asunto, limitándose a agregar un dato:

La historia de la madera la escuché por primera vez en “La nieve del almirante”, la tienda de Flor Estévez en la cordillera. Vivía con ella desde hacía varios meses, curándome una llaga que me dejó en la pierna la picadura de una cierta mosca ponzoñosa de los manglares del delta. Flor me cuidaba con un cariño distante pero firme, y en las noches hacíamos el amor con la consiguiente incomodidad de mi pierna baldada pero con un sentido de rescate y alivio de anteriores desdichas que cada uno por su lado, cargábamos como un fardo agobiante [Mutis, 1986, 23-24].

La presencia de una cicatriz, una llaga irisada y purulenta y de una herida interior en Maqroll resultan del todo intrascendentes por falta de elaboración en el texto y porque resultan expuestas sólo *en passant* por parte de Mutis. En realidad no podrían tener importantes consecuencias en la misma economía del relato pues, todo hace presumir que Mutis se propone enfrentar directamente mitos o leyendas de enorme importancia en la tradición literaria occidental. Igual tratamiento enunciativo le da el autor al tabú del incesto y al complejo edípico tal como se observa en el poema “La visita del Gaviero” (Mutis, 1984, 29-33, y 1990, 161).

Del mismo modo, lugares y eventos parecen sufrir un tratamiento similar: El Escorial, autocrática manifestación del poder renacentista, desvinculado de su contexto territorial, es utilizado por el autor como un gran escenario teatral para nada diferente de muchos otros regios palacios o cortes europeos, cuando se trata en realidad de un hecho histórico y arquitectónico irrepetible. Los cuatro cuadros que componen el “Nocturno” (“Cuatro nocturnos de El Escorial”) ciertamente restituyen la imagen de un poder austero y dominante, pero no confrontan tal imagen con la esencia única de dicho lugar que, sin las directas referencias enunciadas, podría fácilmente confundirse con un castillo inglés o, incluso, una *villa palladiana*:

*Este mausoleo en cuyas urnas de oscuro mármol
reposan los restos de monarcas y reinas
de España, avanza por las tinieblas del tiempo
sin tregua, como en la cala de un insomne navío.*

[...]

*Nadie que se detenga bajo la sombría
bóveda de este espacio donde ciega la muerte*

511
Mutis nudis

*a sus rebaños y les otorga su inapelable permanencia,
podrá decirse ajeno al enigma que aquí celebra
sus instancias y nos concede aún un plazo efímero
para que sepamos en verdad lo que ha sido de nosotros
y lo que a estos despojos le debemos en el orden
que rige nuestra vida y cuya cifra aquí se manifiesta
para siempre se desvanece y muere*
[1985, 19, y 1990, 203].

Entre las citas literarias más antiguas, se halla la recreada en “El festín de Baltazar” (Mutis, 1954, y 1990, 57-59), un poema en el que los temas del sacrilegio, la profecía y la maldición derivan de una fuente bíblica (la *Biblia*, Daniel, 5) en la cual a la imagen de un monarca que conduce a la perdición a su corte licenciosa se contraponen la imagen del profeta David, el cual traduce en una maldición una oscura imagen aparecida sobre las paredes del palacio. Mutis, en realidad, no recupera el mito originario sino la apariencia estética de su forma, no la forma que indicaría una substancia. La figura del poeta que tendría que aparecer como la de un profeta que resuelve los enigmas y vaticina no aparece en el texto. El mito resulta utilizado entonces para componer una tétrica narración de gusto casi gótico, decadente o neogótico.

Entre muchos otros ejemplos de ambientaciones y ámbitos relativos al pasado resulta válido como ejemplo el poema “Funeral en Viana” (1984, 21-27; 1985, 39-43, y 1990, 154-157) en el que aparece una levigada reconstrucción histórica del funeral de Cesare Borgia que carece de una perspectiva objetiva: nombrar los muchos protagonistas de ese mundo no significa necesariamente restituir esa atmósfera y ese ambiente preñado

de intrigas, pasiones y contrastes que caracterizan un siglo XVI político, de sutil *sprezzatura*, garbo, circunspección y elegancia. Se ha considerado aquí un acercamiento a la historia según un principio reconstructivo global: ésta no es una elección necesaria, pues el interés de un autor se concentra en un detalle humano que pertenece a un evento histórico. Pero aun así no se realiza en Mutis un principio prospectivo de la historia, orientado a hacer revivir un sentido, un gusto, un modo de hacer más que de decir. Sirva de ejemplo el interés del autor por Cádiz, la ciudad de sus antepasados, en la homónima poesía (Mutis, 1984, 17-20; 1985, 44-45; 1990, 152-153); no se trata allí de buscar un pasado urbano sino personal a través de la búsqueda de los antepasados. El poeta logra crear una reconstrucción inmaterial del puerto, que se convierte en el reflejo de una legítima búsqueda de las raíces y no en el resultado de un proceso recreativo de un entero sistema (*cf.* Rodríguez Amaya, 1997).

No hay, en Mutis, una verdadera interrogación al pasado. La historia es una especie de capa que reviste superficialmente o deviene instrumento de indagaciones en apariencia profundas pero cuyos resultados son tangenciales respecto al espíritu de una época. La historia no alcanza a ser para el poeta ni *magistra vitae* ni mucho menos la posibilidad de desenmascarar las contradicciones del presente. No es considerada, por el escritor colombiano, como un conjunto de valores y tanto menos un conjunto de eventos significativos.

Resulta prácticamente imposible demostrar en la obra de Mutis una verdadera confrontación con eventos o autores del pasado. El efecto de reverencia al pasado esconde un uso en realidad restringido del mismo y sólo en parte ancorable a un contexto pleno. Como si el autor, casi apelando a un áurea remota,

tendiese a justificar la apariencia, substituyéndola a la forma poética.

Queriendo realizar una síntesis de este párrafo se puede afirmar como hayan sido identificadas en general dos posibilidades del acto creativo poético, que permiten establecer una relación con las raíces entrópica, filiativa y de diferenciación o de pandemónium, de nacimiento y de inauguración en relación al pasado: el caso de Mutis, con una significativa mirada a la historia, permite establecer una actitud de entropía sea hacia la *poiesis*, sea frente a la producción poética y literaria.

4. *Epos y humanitas*

De una primera confrontación directa con algunos textos, resulta posible subrayar unos elementos llave entre la gran masa de temas tratados por el autor. Se quiere entonces definir *humanitas* y *epos* como características recurrentes en las temáticas y en la poética de Mutis para ofrecer al lector una vía de salida al panorama de desgaste físico y del deterioro moral que el mundo contemporáneo ofrece.

La *humanitas* se puede concebir, según el pensamiento clásico, como una actitud de coparticipación emotiva, típicamente contrapuesta a las pulsiones de naturaleza ferina y bestial; en un sentido *translato*, la *humanitas* es un verdadero y propio sentir humano benévolo hacia los semejantes y siempre tolerante frente a las diferencias y la diversidad del otro. La *humanitas*, en el sentido religioso, y como la concibe y emplea Mutis, engloba la idea de *pietas* –entendida como indulgencia, respeto, simpatía, justicia, equidad divina y confrontación entre el bien y el mal absolutos– y de filantropía.

Deriva de este concepto un tema de relación con el mundo que en la obra de Mutis aparece como una verdadera estrategia de supervivencia frente al horror, al deterioro, a la descomposición, a la pobreza, al mal y, en general, a la injusticia: la *humanitas* es una forma de mirar hacia el mundo en que, ante el desgaste producido por la naturaleza y el deterioro y la podredumbre de la sociedad, los hombres pueden anular el residuo creativo, *poético* y emotivo del ser.

La conciencia narrativa de Maqroll se acerca a un mundo corrupto con una mirada limpia, humana, plena de *humanitas* y casi siempre hacia una categoría de vencidos: vagabundos, prostitutas, borrachos, hombres perdidos, desesperanzados y derrotados adquieren bajo esta luz una interesante dignidad, ajena a cualquier pietismo, y decididamente humana.

Otra manera de observar la *humanitas* se manifiesta a partir de la visión de lo humano en clave cuantitativa o como masa. En este caso, como ya ha sido ampliamente tratado (Rodríguez Amaya, 1995, 37) la *humanitas* deviene un ser viviente múltiple e indistinto, percibido por el poeta colombiano como un animal decrepito y gigantesco que tiende a la autodestrucción. En síntesis, la *humanitas* en la coralidad de la masa humana, como acontece en el poema “El viaje” (1984, 21-27; 1985, 39-43, y 1990, 154-157) con las categorías y figuras representadas por las cuatro tipologías de los pasajeros del tren.

En cualquier caso la *humanitas* resulta presente como tema de fondo en todo el ciclo poético y narrativo de Maqroll y en otros textos –como por ejemplo en la conferencia “La desesperanza”– y aparece encajada en una modalidad estructural muy similar a la del *epos*, como un nota reiterada en un sistema melódico que se repite.

Por *epos* se puede entender sonido, canto, poema⁶ y, por extensión, la tipología originaria del mismo, es decir, la épica, caracterizada por algunas referencias invariables: la coralidad, el héroe, el mito, la ciclicidad y la coexistencia entre sagrado y profano, entre divino y humano, entre el mundo terreno y ultra terreno. Típicamente épico es un canto poético en el cual la ausencia de individualismo y el marcado sentido coral tienden a definir el transcurrir de los acontecimientos según una forma narrativa que, a menudo, asume el atavío del mito.

En *Mutis* se revela una tendencia épica en la forma como la mirada del poeta se posa sobre la realidad colectiva, los eventos humanos, los ancestros y la naturaleza: estos aspectos del mundo aparecen casi siempre visualizados como flujo, no resultan ni estáticos ni pertenecientes a un sistema preestablecido y concatenado por una lógica discursivo-narrativa. Además, vale la pena notar que la dimensión onírica –o delirante o febril– juega un papel bastante significativo en la percepción del mundo, como si sólo a través de un cambio del estado de conciencia el individuo pudiera de veras pertenecer al mundo.

La alteración del estado de conciencia, la fiebre, el delirio y el trance, resultan, para *Mutis*, condiciones esenciales de la visión poética; por consiguiente, se puede definir épica la modalidad de la forma poético-narrativa predilecta de él.

En suma, la *humanitas*, comprendida como *pietas* o expresión coral de una colectividad, y el *epos*, entendido como modalidad narrativa, intervienen en la entera obra de este autor de modo

⁶ Del sánscrito *vacah* > chipriota: *f-επος* > griego: *οψ* > latín: *vax*: palabra, discurso y, por extensión, sonido, canto, narración, verso y poema. Argumento ampliamente tratado en Rodríguez Amaya, 1995, 14-16.

constante pero, paradójicamente, excéntrico respecto a las características típicas del autor y de su colocación. Por eso resultan prácticamente inexistentes los límites entre prosa y poesía y se puede afirmar que la literatura del autor colombiano se exprese a través del poema en prosa, de la prosa poética y de la novela poética. En efecto, los temas, las figuras y las imágenes recurrentes tienden a construir un imaginario en gran parte derivado del patrimonio cultural europeo del siglo XIX y, de modo particular, de la estética tardo-romántica. Ésta, que hace del individualismo y del yo uno de los referentes principales, ignora la modalidad coral y la relación con la naturaleza que Mutis instaure; *epos* y *humanitas* se insertan así como las únicas dos características no románticas en una poética típicamente del siglo XIX en la cual los temas de la desesperanza, la poética del fragmento, la imagen del pequeño batel en medio de la tempestad, el desgaste, la corrosión y el deterioro⁷ del mundo aparecen como protagonistas.

*Maqroll: ¿personaje, protagonista o persona hablada?*⁸

En toda la obra poética en verso y en prosa –y luego en la narrativa poética– resulta casi del todo inexistente cualquier tipo de connotación física del Gaviero, pues Mutis recurre, en parte, a este artificio para conminar al lector a que recree la figura de su propio *alter ego*:

⁷ Consuelo Hernández ha convertido esta temática, en tesis fundamental de su sugestivo libro *Álvaro Mutis: una estética del deterioro* (ver nota 2).

⁸ Este párrafo está parcialmente publicado en Rodríguez Amaya, 1995, 96-100.

No hay nada en Maqroll [...] que no sea mío. Yo no le he puesto a Maqroll nada prestado, no hay un solo rasgo de Maqroll al servicio de un personaje, todo lo que hay en él lo he vivido yo, lo que sale de mí, de mi esencia, de mi ser, de mi manera de ver el mundo, de mi mundo, de las substancias que circulan entre el mundo y yo [Sheridan, 636].

El Gaviero es todo lo que no he sido, también lo que he sido y no he confesado, todo lo que desearía ser, todo lo que debí ser y no fui. El Gaviero es un trasunto mío: es mi gloria [Pacheco, 245].

Tales afirmaciones permiten la exclusión del apelativo de “personaje”, elección adoptada intencionalmente por quien escribe; sirven también para acentuar el carácter emblemático y misterioso de lo que es el hombre Maqroll, en cuanto emblema de un ente universal. De este modo El Gaviero encarna, en su paradigmático anonimato físico, un arquetipo –no un símbolo– del ser humano, lo que de aquí en adelante se denominará “persona hablada”:

El nacimiento de Maqroll también obedece al fenómeno de la despersonalización y a la crisis de la superstición del yo, lo mismo que al desbarajuste del concepto de originalidad en favor de la literatura misma que en la medida en que prescinde de esta carga ominosa encarna la realidad y se inserta en una tradición que sólo pertenece al lenguaje. En esto Maqroll es afín a Borges y a Pessoa. Igual que ellos, Maqroll no concibe el yo como algo coherente y dominante. Al contrario, el yo es diverso y múltiple y un solo instante puede encarnar o constituir la realidad más esencial y elemental del ser [Cortés, 222].

La génesis del nombre no deja de suscitar interés ni de arrojar luces sobre el enigmático marinero siempre envuelto por un vaho oscuro, mísero e indescifrable:

Es muy sencillo. Yo comencé a escribir –como todos comenzamos a hacerlo– a una edad en que todavía no tenía una experiencia vital suficiente, y ya tenía esta visión del fracaso, de la errancia, del andar errante y solitario por el mundo. Eran mis obsesiones, pero yo no las conocía. Busqué un personaje en el cual volcar estas experiencias y que él sí, por razón de su vida y de su experiencia, pudiera decir y hablar estas cosas, sin que fueran falsas [...]. Esta tercera persona entre el público lector y yo, fue El Gaviero. Busqué primero el nombre de Maqroll. Busqué un nombre que no tuviera ninguna connotación geográfica, que no tuviera ningún recuerdo de ningún idioma, ni de ninguna nacionalidad. Y, luego, El Gaviero, porque él, en su juventud, fue gaviero en un barco.

Después de muchísimos años, es más, hace seis o siete años [1983], caí en la cuenta de que El Gaviero, que es el hombre que está en el palo más alto del velero, del navío, para mirar el horizonte y anunciar lo que viene, es la imagen más perfecta de lo que yo considero que es el poeta: es el hombre que le muestra a los demás hombres cosas que a esos hombres le están ocultas, que están distantes de su rutina diaria. El poeta va anunciando y va mostrando un mundo. Hay también una revelación muy interesante: todo el barco depende del Gaviero, pero él también depende de toda la tripulación [...] y ahora me doy cuenta de que desde el instante en que a mí se me ocurrió escribir sobre él y crearlo, ya estaba cargadísimo de posibilidades [Cortés, 222].

Singular aparece, sin embargo, el hecho de que un gaviero que avizora y anuncia, el hombre de quien depende la nave y el que la orienta, el que da la ruta desde lo más alto del palo mayor, sea, de modo paradójico, un hombre destinado a perderse continuamente, quien siempre se extravía con una infinita facilidad y, además, se limita a realizar travesías disparatadas, sin rumbo, sin tener nunca punto de partida ni punto de llegada fijos:

El otro día lo estaba pensando y no lo recuerdo. Venía en el auto pensando de dónde carajos salió ese nombre. Recuerdo que fue en el año cuarenta y seis o cuarenta y siete. Traté de que no diera idea de ninguna nacionalidad. Empecé a escribir y a escribir hasta que me di cuenta de que escribía de la misma persona, y entonces me dije: a este compañero hay que ponerle un nombre para que funcione y viva y le pasen cosas. Lo de *El Gaviero* pertenece a mis lecturas de Joseph Conrad, de quien soy un gran lector. Conrad es mi padre, es el señor que más sabe sobre mí [...]. El Gaviero viene de mis lecturas de Conrad, de Melville (sobre todo de *Moby Dick*); es el tipo que está allá arriba, en la gavia, que me parece el trabajo más bello que puede haber en un barco, allá entre las gaviotas, frente a la inmensidad y en la soledad más absoluta [...], es la conciencia del barco, los de abajo son un montón de ciegos. El Gaviero es el poeta. Esto ya lo pienso ahora; en ese tiempo me pareció que, en el barco en que Maqroll trabajaba, su chamba debió haber sido la de Gaviero: es el que ve más lejos y anuncia y ve por los otros [Sheridan, 644].

Más informaciones brinda Mutis durante la semana de autor que del veintiséis al veintinueve de octubre de 1992 le dedica el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid:

Maqroll nació como nació la palabra Kodak –perdonen la inmodestia total–. ¿Ustedes conocen la historia de la palabra Kodak? La palabra Kodak, antes de que existieran las computadoras, que son tan tontas que inventan esto todo el tiempo, fue inventada por los señores de la Eastman para encontrar una palabra que sirviera, en todos los idiomas de la tierra y que no tuviera referencia geográfica, ni lingüística posible. Entonces yo muy joven y bastante ingenuo –van a ver por qué– a los diecisiete años, resolví nombrar a mi personaje que traía más experiencia y más vida que yo, para poder decir una poesía desesperanzada que no iba con mi edad, encontré la palabra “maquroll”. Me pareció muy ingenioso quitarle la u a esa q y dejar la q en la transcripción árabe de la q que se pronuncia “cac” en lenguaje español, la transcripción que se hace de la q y creí que con esto estaba resuelto. Años después –porque uno tiene también su parte burocrática en la vida– me di cuenta que Mac-Roll podía ser perfectamente un escocés, pero la intención fue que no tuviera ninguna referencia geográfica porque no conozco, ni diré jamás si alguna vez la conozco, la nacionalidad de Maqroll, no quise que tuviera patria alguna [Shimose, 50].

Resulta interesante aunque prácticamente obvio observar cómo la explicación del nombre de Maqroll aparece, a distancia de años, demasiado precisa, casi como si el autor tratara de esbozar una respuesta simple y prefabricada que encubre un significado más profundo que no es dado desvelar. No está demás recordar que la formación de Mutis en su infancia es bilingüe español/francés.

A este propósito resulta sugestiva la hipótesis –por asociación analógica, léxica, fonética y gráfica– con los substantivos

franceses: *maquereau* y *maquerelle* en su doble acepción, significados y derivados muy probablemente, el primero, del antiguo normando *makerel* (1140) y el segundo de la voz popular *makerele* (1269-78), cuya pronunciación es, respectivamente, *makro* y *makrel* con las abreviaciones *maq* y *mac*⁹.

La voz *maquereau* en su primera acepción significa: escombro¹⁰; en su segunda acepción significa: alcahuete, chulo, rufián, varón que induce a la mujer a prostituirse¹¹.

La relación entre los significados tienen que ver con Maqroll: el mar y las prostitutas (o las mujeres a cuyas costas en cierto modo vive) o, de alguna manera, la prerrogativa del protagonista quien, aún a pesar de tener una alta calidad humana y moral, vive al margen de la ley con características que lo acercan al modo de vida de un “alcahuete, chulo o rufián”¹². Además, en italiano la voz *macr* (derivada del francés) tiene exactamente este último significado¹³.

Por su parte, Octavio Paz brinda de Maqroll la siguiente lectura:

⁹ Véase el exhaustivo trabajo filológico, etimológico, ortográfico, etc., en *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX et du XX siècle (1789-1960)*, edición de Paul Imbs (París: Gallimard, 1985), XI, 350-352.

¹⁰ Escombro (*scomber colias*), caballa > sarda: pez teleosteo acantopterigio comestible, semejante en forma y color a la sardina, pero más grande y con rayas negras en el lomo. Ver M. Moliner, *Diccionario de uso del español* (Madrid: Gredos, 1984), 435 y 1182.

¹¹ *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue*, 351.

¹² La demostración inequívoca, sólo para citar un ejemplo, es que en *Ilona llega con la lluvia*, Maqroll, junto a su amante, amiga y cómplice, la triestina Ilona Grawoska, protagoniza al patrón de un prostíbulo que le deja pingües ganancias y entorno al cual se desarrolla la acción.

¹³ *Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana* (Milano: Garzanti, 1990), 1086.

Maqroll El Gaviero –personaje de ascendencia romántica, conciencia del poeta– avizora desde el palo mayor el horizonte; y lo que descubren sus ojos –arenales, vegetación tupida y enana de la malaria, inmensas salinas, obeliscos y torres cuadradas, geometría de las prisiones, las oficinas y los mataderos– no es tanto un mundo como un paisaje moral [108].

La locución “persona hablada” deriva de una larga concatenación de modos de tratar al ser humano en el curso del desarrollo de la poesía y la literatura en sus diversos géneros.

Si al principio la figura predominante, con Hesíodo (en la *Teogonía*) y Homero (en la *Iliada*), es la del héroe, la presencia de Ulises sienta los presupuestos para pasar a la definición de un ser más humano que divino, más limitado que eterno y, en última instancia, más artífice de experiencias y de errores que personificación de mensajes eternamente válidos.

Con Dante, luego con el ciclo de los libros de caballería y en fin con Cervantes, Rabelais y Shakespeare el héroe es sustituido por una realidad humana más articulada y compleja: la figura del protagonista, del personaje, de las comparsas de fondo y, en fin, de la masa humana aparecen bien estructuradas e identificables en la obra literaria.

El romanticismo con la tendencia al absoluto del yo y Nietzsche con la recuperación de una cierta figura del héroe¹⁴ desplazan el centro de la atención literaria del personaje protagonista al de la desnuda conciencia, por una parte liberada de

¹⁴ El *Übermensch*, como lo define el filósofo alemán, principalmente en *Así hablaba Zaratustra*.

un contexto físico limitante pero, por la otra, ya no más anclada a un paradigma de valores. Esta nueva figura de héroe se convierte a la vez en antihéroe o ahéroe en las diversas interpretaciones de Luckács, la escuela de Praga y los formalistas rusos. Sin embargo, en cuanto autoconciencia, sólo posteriormente a las experiencias, entre otros, de Freud, de los hermanos William y Henry James y de Joyce así como de todo el fermento cultural de las vanguardias de comienzos de siglo, pierde características éticas y estéticas absolutas.

Si bien la conciencia poética contemporánea se aleja de un yo narrante y no expresa necesariamente un imaginario colectivo con validez universal, alcanza las condiciones de “persona hablada”, de palabra o pensamiento que se expresa a través de una conciencia, condicionándola a veces sin que el pensamiento resulte jamás condicionado; no se trata de un espíritu que habla a través de alguien, sino de un espíritu que “habla alguien”.

La conciencia, de esta manera, pierde sea la característica absoluta del yo, sea la del nosotros, para convertirse en mensaje puro respecto al cual el personaje, la conciencia o el héroe son sólo transmisores o depositarios. La palabra asume entonces la función no sólo de nombrar sino de concederle la existencia a quien la ejerce: si el personaje le habla a alguien, la persona hablada existe por la palabra. En este ámbito, en el caso específico de Mutis, Maqroll no es héroe, no es personaje, no es super hombre, no es conciencia, no es “persona hablada” sino “persona hablante”. La palabra que lo “habla” tiene como objetivo la creación de “valores estéticos permanentes”¹⁵.

¹⁵ Como insiste Mutis, citando a su “maestro” Jorge Zalamea.

En “Oración de Maqroll”¹⁶, el protagonista –que se muestra siempre como hombre de mar, solitario y trashumante, nómada y cosmopolita– se limita a enunciar, por medio de su voz narrante y *alter ego* o tercera persona: Mutis, o mejor dicho, a *dictar*, con precisas instrucciones para el uso, las partes “más salientes” de una plegaria incompleta y desarticulada¹⁷. Iguales serán, de aquí en adelante, todas sus apariciones: esporádicas, desordenadas, caóticas, reveladoras, admirables, fragmentarias, de total y absoluta precariedad. Eventos todos que contrastan con la honda intensidad y el profundo sentido ritual y del dictado poético.

[...] esas sentencias que forman parte de una convicción que yo tengo respecto a la poesía. Yo creo que el poeta tiene que tener una condición visionaria y si no, no es poesía, a mí no me interesa sino cuando tiene esa carga visionaria, y en el caso de El Gaviero, pues sí, siempre ha tenido esta tendencia profética, en todo caso anunciadora y presentadora de visiones¹⁸.

Los pocos datos físicos que el lector puede extraer del texto, en el ciclo poético en verso y en prosa, son las de un varón de

¹⁶ Publicado en *Fin de Semana*, suplemento literario de *El Espectador*, Bogotá, 4 de octubre de 1947, con el título “Las imprecaciones de Maqroll”; reimpresso en *La Balanza* (Bogotá, 1948), en Mutis, 1984, y 1990, 34.

¹⁷ De antigua tradición, Bachtin la define “parodia sana”, en *Rabelais e la cultura popolare* (Torino: Einaudi, 1976), 18.

¹⁸ F. Rodríguez Amaya, “Le molte avventure di Maqroll El Gaviero. Incontro con Álvaro Mutis”, reproducido parcialmente en *Linea diombra*, 8, 52, septiembre de 1990, 24-27. Reimpreso con el título “Verso il tropico della disperanza” en “America Andina-Álvaro Mutis”, 191-225, y en F. R. A., *Dioltremare. Venticinque scrittori ibero-americani* (Milano: Jaca Book), 201-212.

edad indefinible e indeterminada, supuestamente en la plenitud de su madurez y de salud precaria que hace su aparición “en la vejez de sus años”¹⁹ y cuyo cuerpo está señalado por cicatrices que derivan de lances y riñas que se verifican en estado de ebriedad o de delirio, así como también son el resultado de enfermedades frecuentes.

Por explícita declaración del autor, se sabe sólo que: “la barba hirsuta y entrecana le cubría buena parte del rostro”; “en la pierna derecha le supuraba continuamente una llaga fétida e irisada” imagen ciertamente heredada en primera instancia de Homero²⁰; “iba y venía [...] al ritmo regular y recio de la muleta” y finalmente “era de pocas palabras” (“Nieve del Almirante”, *Mutis*, 1983, 27-32, y 1990, 132-134), para más adelante afirmar que: “su aspecto había cambiado por completo. No que se viera más viejo, más trabajado por el paso de los años y el furor de los climas”, lo cual le confiere una mirada “entre oblicua y cansada” y muestra “sus hombros carentes ahora de toda movilidad de expresión y que se mantenían rígidos”, con su voz que “tenía un tono aterciopelado y neutro” (“Visita de El Gaviero” (*Mutis*, 1984, 29-37, y 1990, 158-163).

Maqroll, claro, como yo lo usé primero, lo invoqué, lo evocé, lo traje a mis poemas, nunca quise que tuviera rostro, ni que

¹⁹ “Proemio a *Memoria de los hospitales de ultramar*”, *Mito*, 1. 2, junio-julio de 1955, 72; reimpresso en “*Reseña de los hospitales de ultramar*”, *Mito*, 26, septiembre de 1959, 103; en *Mutis*, 1984, y 1990, 93.

²⁰ Del Homero de la *Iliada* principalmente, pues el asunto de la herida –que se convierte en cicatriz– en la *Odisea* recibe un tratamiento particular y una precisa connotación para Ulises (Odiseo) y otra para Filóctetes.

tuviera edad, ni que tuviera nacionalidad. Entonces estos detalles anecdóticos, reales se me ocurrió que le quitaban un limbo, un halo poético al personaje. Claro, ya es muy tarde para, en las novelas, resolver si tiene barba o no la tiene, si tiene sesenta o cuarenta o cincuenta años, o decir de dónde es [cf. Rodríguez Amaya, “Le molte avventure di Maqroll”].

Sí, [tiene sombra] cómo no: es oscura, densa, porque él es un hombre de grandes inquietudes [Pacheco, 245].

Lo anterior acentúa la sospecha de que la preocupación mayor del autor es la de connotarlo, sin realizar su retrato, de modo que a través de todas las informaciones por él brindadas y por acumulación de datos, el lector pueda afinar cada vez más el foco sobre su imagen, al punto tal que Maqroll pueda encarnar múltiples formas y modos de ser, con una índole que resulta inmutable en el tiempo y en el espacio.

El Gaviero puede asumir los más variados aspectos físicos manteniendo una constante moral y espiritual. Mutis, quien posee una sólida y erudita formación literaria, sella un pacto autobiográfico²¹, primero con Maqroll, quien a su vez posee una sólida filosofía y luego con un yo poético –esa tercera persona que cierra el círculo y habla después de que todos los eventos han sucedido– para configurar la voz trina y única de toda su obra:

Cuarenta y tres años de compañía, y ha sido una compañía que yo encuentro extraordinaria. Hoy día yo comparto con El Gaviero una inmensa cantidad de experiencias y me pasan cosas

²¹ Philippe Lejeune lo teoriza en *Il patto autobiografico* (Bologna: Il Mulino, 1986).

muy curiosas. Claro, yo he vivido ya muchísimo, he tenido la experiencia de muchos viajes, de mucho desplazamiento, de rompimiento con lugares que me eran gratos y en los que pensé que me iba a quedar. Entonces esta vida muy semejante y paralela a la de Maqroll me va acercando mucho más a él cada día, y él es mucho más autónomo también [Rodríguez Amaya, “Le molte avventure”].

Maqroll: ¿el viaje?

A pesar de las diferencias radicales entre emprender un viaje por tierra y uno por mar, en los arquetipos de la literatura occidental el viajero o el trashumante, a menudo, asume las connotaciones del marinero. Existe, de hecho, la tipología del marinero/viajero, que responde a una serie de constantes. El viaje como tal puede ser iniciático, puede indicar la transformación o la formación de un individuo y suele asumir tres formas: la de la iniciación, la de la *Bildungsroman*²² y la del *epos*. En estos tres casos, el protagonista que viaja define un punto de partida o un lugar de origen, atraviesa nuevos mundos y llega a un lugar o a un estado definitivo. La figura del marinero en viaje bien se presta a este fin al menos por varias razones.

Ante todo existe siempre la definición de un punto de partida que, en la mayoría de los casos, coincide con el topos del puerto. Su correspondiente simétrico sería el alcance, por lo menos ideal, de un punto de llegada provisional: un puerto, la casa, el hotel, la familia, la edad adulta, el conocimiento repre-

²² Si bien hay un viaje, éste se limita a ser un *voyage au tour de ma chambre*.

sentan algunos ejemplos aunque no se trata de una *conditio sine qua non* para el marinero.

Desde este punto de vista se vuelven notables los desplazamientos concretos, entendidos como viajes reales que implican esfuerzo físico, detalles técnicos y características vinculadas al mundo de la marinería. El hecho de que la tierra sea firme y esté limitada por confines ópticos perceptibles, mientras que el mar es móvil y aparentemente ilimitado, implica actitudes humanas propias del viaje marítimo: transitar, es decir, cambiar espacio/tiempo, parece el único elemento en común entre estos dos modos de realizar un viaje.

Desplazarse por mar implica ensimismarse, convertirse en un único con el casco o la quilla. El marinero, a bordo de la nave, oscila con ella, padece y aguanta la tempestad y la tormenta con y como la nave. Tal diferencia genera una doble visión en la que el concepto de llegada del viajero terrestre resulta diferente a la del marinero. Mientras el primero, llegando a cualquier lugar, siempre se queda en un punto determinado sobre la tierra firme, el segundo no tiene, generalmente, una meta definida. Si el primero puede ser nómada, el segundo resulta mucho más itinerante: mientras el nómada sigue un camino, vuelve sobre el mismo sendero o se encuentra con etapas definidas de antemano, el itinerante aparece privo de connotaciones espaciales precisas y, para ubicarse, necesita más elementos, naturales, como la estrella, o artificiales como el mapa, la brújula y el sextante (el radar o el satélite se diría hoy). Por consiguiente se produce en la itinerancia una amplificación del efecto del desplazamiento.

La idea de desplazamiento produce un auténtico viaje mental, en el que se enfrentan yuxtaponen realidades y eventos muy distintos. La actividad del marinero, por períodos, se configura

como una migración interrumpida por etapas, que induce a participar momentánea y activamente a una realidad diversa. A menudo, como consecuencia de estas bruscas alteraciones, el viajero se ve sometido a progresivos cambios de opinión que generan un crecimiento o transformación debida a la relación interior y exterior con un mundo en perenne mutación.

Existen muchísimos modos para relacionarse con el médium perennemente mutante del mar y, entre el marinero de hoy y el de un tiempo, existe una notable diferencia.

Los polinesianos, por ejemplo, realizaban el *kuna*, es decir, el viaje a bordo de un frágil catamarano, con el objetivo de encontrar en una cualquiera de las islas que tocaban la “fila” o piedra hueca que portaban consigo a la isla de partida para demostrar que habían realizado el ciclo del gran viaje iniciático.

Para los navegantes nórdicos, por poner otro jemplo, entre el mar y el vikingo existía un sutil intersticio: la quilla era frágil y si el navegante sacaba la mano fuera de la borda estaba en el mar, lo tocaba, con una relación directa bastante similar a la que acontece con los pescadores irlandeses de hoy en día que van a la pesca de merluza en Terranova: se hallan como en una concavidad dentro del mar.

Diferente es el fenómeno para quien viaja a bordo de un transatlántico, una petrolera o un cargo, pues el marinero está mayormente separado del agua, sin ser excluido de ella: mientras quien se halla a bordo de una canoa aparece protegido por un frágil escudo de madera, el que viaja en una gran nave de metal está defendido por una robusta coraza. En ambos casos la dimensión de mar es tal que con cualquier tipo de navío cada viajero se convierte en un únicum con la ola: de la sutil lámina de madera del *surf* al gran portaviones.

En el universo del viaje y de los viajeros la gran metáfora del itinerario se convierte en un camino hacia el conocimiento, la sensatez y el equilibrio o, por lo menos, en un recorrido hacia la toma de conciencia de la condición del mundo. Lo anterior cobra vida en una dimensión espacio/temporal diacrónica en la cual la memoria comienza a ubicarse por la concatenación entre pasado y presente. Es así como el marinero se enfrenta a paisajes reiteradamente diversos, dinámicos, que influyen no sólo en sus estados de ánimo, sino también en sus condiciones materiales, las cuales determinan que su condición y sus rasgos humanos estén en constante cambio, transformación e interacción.

No obstante, existe una componente del viaje realizado por el marinero que vuelve mucho más misterioso y oscuro el proceso del viaje por mar respecto al hecho por tierra. Quien viaja por mar sabe de antemano que éste es líquido, móvil y desconocido. Por consiguiente hay una diferenciación de estados de ánimo a dos niveles: por una parte, el viajero sabe *a priori* que tiene los pies sobre la tierra, lo cual le confiere seguridad. El marinero es consciente de que la tolda o la quilla está sujeta a los imprevistos y desconocidos movimientos del mar, creando en él un certero sentido de inseguridad; esto hace que, *a priori*, se ponga en contraposición al mar, el cual se le presenta como un enemigo al acecho, misterioso, e imprevisible. Quien viaja por tierra sólo enfrenta la movilidad cuando debe atravesar ríos o lagos. El marinero se predispone a enfrentar el peligro *a priori*. Para quien viaja por tierra, en suma, el peligro es una excepción.

Sobre el sumario cuadro apenas presentado se puede ver cómo se coloca Maqroll El Gaviero, teniendo en cuenta las peculiaridades de su figura. Sus inciertos orígenes, que lo vuelven apólide, vagabundo y errante al margen de la legalidad, contri-

buyen a construir un cuadro nebuloso que vuelve inasible a Maqroll pero no necesariamente disímil de la tipología del itinerante. No obstante, si se observa con atención, son poquísimos los elementos que acercan a Maqroll al marinero o a la tipología del viajero. Ante todo, aunque exista un punto de partida, éste no es casi nunca un puerto y corresponde a un ámbito cuyo imaginario pertenece a la esfera terrestre. La segunda diferencia deriva del hecho de que los desplazamientos físicos de Maqroll resultan casi insignificantes o, por lo menos, parecen no tener importancia en el marco del “realismo” de los viajes.

Como se ha afirmado, uno de los rasgos principales del viaje marítimo reside en la movilidad del paisaje y la capacidad de adaptarse a dicha movilidad por parte del marinero. Curiosamente, en Maqroll el mar es inmutable, aparece sólo como una superficie ribeteada por las olas; no se manifiesta una relación ni sensorial ni intelectual entre los sentidos de El Gaviero y este mundo indeterminado. El ámbito marítimo, por consiguiente, no cumple casi ningún papel en las intenciones poéticas y en los resultados de la obra de Mutis. Como consecuencia, la indeterminación del protagonista no deriva del ensimismamiento que el viajar por mar implica, pues a Maqroll no le corresponde una relación directa con esta característica del mundo.

Sólo con enormes dificultades el vagabundeo de Maqroll se podría parangonar a una tipología entre la de muchos viajeros, cuyos arquetipos son el hebreo errante, Ulises²³ y los *Völkerwanderungen* de memoria romana.

²³ Se destina a otra sede la discusión de la relación entre Maqroll El Gaviero y algunas figuras clásicas: ni con Ulises –aún a pesar de la cicatriz–, ni con Filoctetes

Estas fórmulas, una que desciende del tema de la expulsión del Edén, otra ligada al mito del regreso a los orígenes y la última, hija de la secularización y de la pérdida de la patria, generan a través del tiempo una multitud de figuras que en el siglo XIX se convierten en el *Wanderer* pre-romántico, el viajero de las expediciones científicas, el aventurero, el pirata literario, y, en tiempos más recientes, el bohemio y el *clochard*, todavía vinculados a las tipologías originarias por el hecho de no tener una morada fija.

Una vez leída la obra completa de Mutis es casi imposible encontrar lugares reputados como los *pópori*²⁴ o, mejor, sus equivalentes actuales. Los puertos, los “templos”, los burdeles, las naves, los hospitales, las cavernas, las minas, en suma, los territorios de Maqroll no indican entidades de travesía para “elegidos”, es

—aún a pesar de la llaga irisada y purulenta—, ni mucho menos con Edipo —aún a pesar de la relación sexual con su madre y con su hermana—. Mutis parece no interesarse por establecer una confrontación real entre Maqroll y estas figuras y se limita a enunciarlas sólo *en passant* sin profundización alguna. Véanse los párrafos “La mujer” y “La herida eterna” en el capítulo *Las materias de Maqroll* en la nueva edición definitiva de F. Rodríguez Amaya, *De Mutis a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll El Gaviero*, Madrid, en prensa y en la edición italiana del mismo, *Da Mutis a Mutis. Per un'illecita lettura critica di Maqroll il Gabbiero* (Viareggio: Mauro Baroni editore, 1998).

²⁴ Lugares sagrados y metas de peregrinación. Del indoeuropeo *per* > sánscrito: *par*, > griego: *πορος* > latín: *porta*, *portus*, este complejo vocablo comprende, por una parte, el significado de pasaje de parte a parte, de atravesar y, en última instancia, del umbral y del paso al más allá (la muerte); por otra parte, abarca el significado del viaje y de la navegación. En sentido lato, el *πορος* es un lugar cuya travesía “iniciática” conduce a otro espacio o a otra dimensión: el pasaje de la puerta del interior al exterior, el umbral entre la vida y la muerte, el lugar sagrado como puente entre hombres y dioses, el espacio-tiempo de la iniciación, en una palabra, la raíz del significado más profundo de la palabra viaje, que asume todas las connotaciones de la peligrosa travesía hacia lo ignoto, gracias al haber rebasado un umbral.

decir, umbrales, puertas, puertos o auténticas metas de peregrinaje o de iniciación. Sirva como ejemplo, entre los muchos, Cristóbal, el puerto panameño en que se desarrolla la acción de la novela *Ilona llega con la lluvia*: allí no es posible encontrar un elemento que indique una veraz metaforización del puerto como *πόρος*, puesto que su función es la de representar simplemente un lugar anónimo donde se desarrolla la acción novelesca²⁵.

La meta del Gaviero no sólo no resulta definida, sino que tampoco representa un riesgo o una apuesta; paradójicamente su relación con el medio aparece muy similar a una transición terrestre, priva de significativas connotaciones espacio/temporales. Según este punto de vista, la idea del desplazamiento no puede producir ningún viaje real y ni siquiera mental: se trata de un tránsito conceptual y metafísico que se opera sólo en la imaginación de este “marinero”. Su migración, ininterrumpida y sin etapas, no lo involucra directamente en mundos diversos de los que se puede aprehender: sólo en la esfera onírica Maqroll parece tocado por acontecimientos que generan en él cambios de opinión. En ausencia de alteración de su estado de conciencia, las experiencias de viaje no lo conducen a un crecimiento o transformación, porque, en última instancia, su pensamiento concibe el viaje como metáfora de inevitable recorrido hacia la insensatez, la demencia y la obsesión. Su memoria percibe un eterno presente en el que en ausencia de diacronía, paisajes y acontecimientos diferentes desfilan sin mellar su estado de ánimo, el cual

²⁵ Enfermedad de Maqroll, reencuentro con Ilona –la amante compartida con Abdul Bashur–, institución de un burdel con simple fin lucrativo, tragedia final con la muerte de Larissa e Ilona en la explosión de un cargo herrumbroso abandonado en el puerto.

mantiene un equilibrio constante. La perpetua substitución de escenarios inmóviles y petrificados no puede alterar las condiciones humanas, las cuales resultan inmutables y, de cualquier manera, preestablecidas.

Quizás por estas razones, Maqroll es un gaviero, en el sentido de avizor, de conciencia que sabe todo de antemano, pero que no sigla pactos con la realidad y, mucho menos, se sumerge en ella. Es un gaviero que niega todas las características del marinero: no viaja por mar, no lo teme, no lo busca y mucho menos hace del viaje una forma de conocimiento. De cierta manera, alejado, estático e indiferente, manifiesta una sabiduría que no se puede poner mínimamente en discusión, puesto que es extraña a la aparente vulgaridad de los acontecimientos reales. Metafóricamente aislado en la gavia, colocada en la cumbre del palo mayor, parece no querer comunicar con el resto de la tripulación.

Poéticas y referentes literarios

Una doble matriz, la herencia cultural europea francoparlante y el imaginario natural del trópico colombiano caracterizan los cimientos sobre los cuales Álvaro Mutis construye su actividad creativa. A pesar de los muchísimos referentes literarios en su obra, es posible identificar un hilo cultural bastante unitario, que empieza con el tardo romanticismo, atraviesa una buena parte de la decadencia de finales del siglo XIX y termina con la experiencia surrealista.

La efectiva inexistencia del viaje como mutación, cambio, metálepsis o metamorfosis, tiene como consecuencia –por la inevitable identidad entre forma y contenido–, que también la forma expresiva y los aspectos estilísticos resulten inmóviles, en

gran parte estáticos a pesar de la elaboración y lo exquisito del lenguaje: se trata de un triunfo del *logos* sobre la *poiesis*.

De los autores que se pueden tomar en consideración se genera un verdadero vínculo estético entre Mutis y ésta época, al punto de poder colocarlo entre los últimos autores del siglo XIX y, paradójicamente, como último poeta colombiano de dicho siglo.

Cinco fenómenos culturales en la transición entre los siglos XIX y XX aparecen útiles como puntos de referencia de modelos a los cuales Mutis echa mano para componer la totalidad de su obra. Ante todo el Modernismo latinoamericano, la producción artístico cultural del decadentismo europeo –sobre todo en clave estética–, la experiencia simbolista, en clave francesa principalmente, un reiterado gusto neogótico expresado por el tipo de escenario que le ofrece al lector y, en fin, el surrealismo y las vanguardias históricas. A todo esto se suman las recaladas –y poco analizadas– influencias de autores como Melville, Conrad, Neruda, Perse etc., la recepción crítica caracterizada por el fragmento, la laude y la celebración –las más de las veces acrílicas y ausentes de rigor– de las cuales bien dan cuenta los libros dedicados al poeta colombiano entre los que se destacan los volúmenes colectivos editados por su propio hijo Santiago Mutis, los de extensas entrevistas de Eduardo García Aguilar y Fernando Quiroz y el ensayo de Consuelo Hernández²⁶.

²⁶ Álvaro Mutis, *Poesía y prosa*, edición de Santiago Mutis Durán (Bogotá: Colcultura, 1981); autores varios, *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero. I, 1981-1988*, edición de Santiago Mutis Durán (Cali: Proartes-Gobernación del Valle-Revista Gradiva, 1988); Juan Gustavo Cobo Borda, *Álvaro Mutis* (Bogotá: Procultura, 1989); Eduardo García Aguilar, *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de*

Moviéndose en los parámetros culturales citados, entre los cuales existen evidentes correlaciones, es posible aislar en el magma temático y formal algunos elementos recurrentes: la desesperanza entendida como la esperanza en la conciencia de la desesperación; el fragmento como única posición teórica frente a la incumbencia arrolladora del pasado; la *navicella in tempesta* como imagen del hombre víctima de la fuerza devastadora de un mundo creado por él mismo; la soledad, el desgaste y la corrosión como acciones principales y primigénias manifestaciones de vida de una naturaleza maligna y fagocitaria que condena al ser a la destrucción; la figura del poeta como gaviero no escuchado y solitario, o sea, avizor desde la gavia de una inevitable e inminente tragedia; el trance poético a través del delirio febril y visionario, en fin, la hispanofilia como aparentemente exasperado historicismo que cela un profundo sentido de la nostalgia.

Obras de referencia

Cortés, M. “Obsesiones poéticas”. *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero. II, 1988-1993*. Edición de Santiago Mutis Durán. Cali: Proartes, 1988.

Álvaro Mutis. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993; Fernando Quiroz, *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*. Bogotá: Editorial Norma, 1993; *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero II, 1988-1993*. Edición de Santiago Mutis Durán. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993; *Álvaro Mutis*. Edición de P. Shimose. “Semana de autor”—Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993. Consuelo Hernández, *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. 286.

- Pacheco, C. "Se escribe para exorcizar a los demonios". *Uno más uno*, México, 1981. Reimpreso en *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero. II, 1988-1993*. Edición de Santiago Mutis Durán. Cali: Proartes, 1988.
- Paz, Octavio. "Los hospitales de ultramar". *Puertas al campo*. Barcelona : Seix Barral, 1972.
- Mutis, Álvaro. *Abdul Bashur soñador de navíos*. Madrid: Siruela, 1991.
- . *Summa de Maqroll El Gaviero. Poesía 1948-1988*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- . *La nieve del almirante*. Madrid: Alianza, 1986.
- . *Crónica regia y alabanza del reino*. Madrid: Cátedra, 1985.
- . *Los emisarios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- . *Caravansary*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- . *Los elementos del desastre*. Buenos Aires: Losada, 1954.
- Rodríguez Amaya, Fabio. "Los puertos en la poesía de Álvaro Mutis". *Caravelle*, 69, 1997, 173-191.
- . *De Mutis a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll El Gaviero*. Imola: University Press Bologna, 1995.
- Shimose, P. (editor). *Álvaro Mutis*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993.
- Sheridan, G. "La vida verdaderamente vivida". *Revista Universidad Autónoma de México*, XXI, 3, noviembre de 1976. Reimpreso en Álvaro Mutis, *Poesía y prosa*. Edición de Santiago Mutis Durán. Bogotá: Colcultura, 1981.

Mutis y Bizancio

ANETA IKONOMOVA
Universidad de Sofía

Yo tengo una ausencia total de interés por todo fenómeno político posterior a la caída de Bizancio en manos de los infieles.

ÁLVARO MUTIS, *entrevista con A. Barnechea y J. M. Oviedo*

...sin entrar en el aspecto religioso o teológico, lo que me interesa es algo que se pudiera llamar la civilización cristiana: el estilo románico de la arquitectura, la música de Palestina, la pintura de los iconos rusos.

ÁLVARO MUTIS, *entrevista con E. García Aguilar*

El enlace, que se da entre un mundo históricamente desaparecido y un mundo artístico creado por un escritor representante de otra época, es de índole invisible y por esta razón, bastante difícil de descifrar. Parece que es imposible encontrar una causa comprensible, un motivo determinado, una razón explícita, que aclare por qué el artista está en un cruce de diferentes tiempos históricos y distintos espacios socioculturales y qué movimientos internos, cambios y transformaciones sufre el creador como consecuencia de este encuentro. Más allá de las puras cuestiones ontológicas y genéticas, que probablemente nunca se resol-

verán, así se propongan como propósitos explícitos, es necesario un método que permita un análisis desde el *punto de vista del autor* que abarque el proceso de la producción artística desde su principio hasta su fin.

El propósito fundamental de este trabajo es analizar la relación que se establece entre el escritor Álvaro Mutis y el mundo bizantino. La propuesta metodológica del sociólogo francés Pierre Bourdieu permite trabajar desde una perspectiva transdisciplinaria que reúne los puntos de vista de la historia, de la crítica literaria, de la sociología de la literatura, de la historia del arte y de la semiótica.

La primera parte del análisis muestra cómo se presenta el conocimiento de la historia bizantina (saber adquirido), el cual funciona como un agente dentro del sistema del *habitus* del escritor. En segundo lugar, se investiga el camino que ha recorrido el escritor para llevar este saber al campo artístico, utilizándolo como una estrategia para expresar su *toma de posición*. En tercer lugar, se analizan tres obras artísticas que desarrollan el tema del Bizancio: el relato *La muerte del estratega*, el ensayo histórico *Intermedio en Constantinopla* y la última novela *Tríptico de mar y tierra* como tres diferentes *proyectos estéticos* que presentan el camino que ha transcurrido el escritor construyendo su *toma de posición* dentro del campo literario.

La problemática del conocimiento de la historia bizantina y la especificidad del mundo bizantino entra en este trabajo como un punto de partida para el análisis del *habitus* de Álvaro Mutis.

Comprender que el imperio bizantino, Bizancio, llamado también Bajo imperio o imperio romano de oriente, es una continuación del mundo antiguo y, al mismo tiempo, un principio nuevo dentro de la historia de la humanidad, significa ir más allá

de los criterios de la modernidad europea. El observador se enfrenta a un mundo que se construye sobre las bases de un sistema ético, político, religioso y sociocultural que se fundó sobre la herencia del mundo grecorromano y continuó renovándose, sin ruptura, al contrario de Europa occidental, durante la época medieval. Por esta razón conocer el mundo bizantino significa volver a los principios del pensamiento mítico de la Antigüedad, pero esta vez en función de un sistema ético-religioso-cultural, el cristianismo, dentro de un modelo imperial y universal, descubriendo una visión de mundo trascendental que abarca toda la existencia del hombre: su mundo, el imperio como “el reino del Dios en la Tierra”, y el contorno de este espacio sociocultural.

Bizancio pudo guardar la herencia de la cultura grecorromana a través de una fuerte influencia oriental y, también, con la fuerza renovadora de los pueblos bárbaros que inundaron al Imperio. Desde el siglo VI el imperio estableció contacto directo con los eslavos que entraron en sus territorios y en los años siguientes a través de un mutuo nexo surgió el modelo cultural “bizantino-eslavo” que se desarrolló dentro y fuera de los límites de Bizancio: de Bulgaria, Serbia, Rusia, etc. La nueva cultura realizó sus “productos” dentro del sistema religioso del cristianismo y de esta manera construyó las bases culturales del mundo ortodoxo conocido hasta hoy.

El imperio de oriente desapareció en consecuencia de conflictos políticos e ideológicos y fuertes antagonismos internos y externos que nunca pudo resolver desde su inicio. Como un estado teocrático, Bizancio sufrió una derrota y se descompuso sin cumplir nunca su propósito final: alcanzar un “reino de dios en la tierra”. Este “principio estuvo sólo exteriormente simbolizado, manifestado por signos” (Berdiaeff, 152).

La fuerte influencia del imperio sobre la formación de la cultura bizantino-eslava generó la posibilidad de desarrollar y conservar los principios de la estética bizantina, representados esencialmente en el concepto de las imágenes –los íconos–, como la más específica característica de la cultura cristiano-ortodoxa de griegos, eslavos, georgianos, armenios, etcétera.

La expresión más plena de la visión de mundo trascendental que se construyó en el mundo bizantino está en la posición que ha tomado el imperio frente a las imágenes y su representación. Durante el período de la controversia iconoclasta, de los siglos VIII y IX, Bizancio, es decir, la Iglesia, está en su más grande e inesperada crisis cuando tiene que definir su visión sobre las imágenes y defender su posición ante sus adversarios. Durante los siglos de discusiones teológicas y filosóficas se ponen en cuestionamiento la naturaleza y la significación de las imágenes dentro del sistema religioso incluyendo su valor artístico. La inseparabilidad entre la idea y la imagen es la posición tomada en este momento y así se niega la prohibición de las imágenes. Desde este momento la historia de las imágenes se convierte en la historia de las ideas: la verdad sobre las imágenes y su legitimación (Pelican). Más adelante volveremos otra vez a este asunto.

Regresando a nuestro tema, Mutis y Bizancio, nos damos cuenta de que no es posible entender esta relación singular si no tenemos la posibilidad de entrar en la especificidad de ese mundo, pero no sólo con una visión general sino también con un enfoque concreto. Tenemos que darnos cuenta, en cada momento del acercamiento a la historia bizantina, de que el observador, el artista Álvaro Mutis, representa una mirada particular sobre el mundo bizantino: él está leyendo, descifrando los signos del pasado y de la contemporaneidad para entender el destino del

hombre sobre la tierra, revelando la parte oculta y escondida de los hechos históricos y de las cosas de la vida.

Pero no se trata sólo del acto de observación; Mutis continúa más allá, proponiendo que el hombre tiene que conectar este objeto de observación consigo mismo:

Las cosas son importantes, interesantes, valiosas según estén ordenadas, sentidas, vividas por lo más auténtico y secreto de nosotros, por ese ser que llevamos adentro y que hace poemas, se enamora, sufre y ríe misteriosamente. Si estas cosas que ahora ves y vives no llegan hasta allá, no despiertan allá ciertos ecos que te muestren que son afines a tu más auténtica persona, no escribas nada y deja que todo esto pase y se olvide [Poniatowska, 109].

Estas palabras aparecen mucho antes de la última novela de Mutis, al final de los años cincuenta, cuando el artista está en la cárcel de Lecumberri, México. Esta experiencia particular que tuvo el escritor se puede ver como un largo momento de autorreflexión que lo llevó hasta una profunda contemplación de la vida, del ser humano y su destino, de la justicia, de los valores de la sociedad, de la felicidad, de la amistad, etc. Sobre su experiencia Mutis dice: “Sin Lecumberri no hubiera escrito mis siete novelas, ni nada” (Poniatowska, 124). En esa época, exactamente, Mutis decidió escribir una novela bizantina.

El escritor conoció el mundo bizantino principalmente a través de la literatura y de la historiografía francesa. Su afición por Bizancio lo ha llevado hasta unas de las fuentes históricas más importantes sobre la historia y la cultura bizantina, hasta un viaje a Estambul (la antigua Constantinopla), hasta los iconos rusos, etc. Con otras palabras, se trata de un interés inagotable por la

obras artística de la cultura cristiana y bizantina que representan una visión de mundo trascendental:

[...] sin entrar en el aspecto religioso o teológico, lo que me interesa es algo que se pudiera llamar la civilización cristiana: el estilo románico en la arquitectura, la música de Palestina, la pintura de los iconos rusos [García Aguilar, 38].

Para Mutis, la atracción por Bizancio empieza allí, donde está el origen del mismo Imperio: en el mundo grecorromano. Al principio, el interés es una búsqueda de conocer la gran posibilidad que ha tenido el mundo bizantino de salvar y continuar esta civilización. Al mismo tiempo, el pensamiento crítico de Mutis busca una respuesta explícita: ¿por qué Bizancio no pudo sobrevivir y salvar el mundo antiguo?; ¿por qué se acabó la civilización bizantina, que está en contacto directo con la herencia grecorromana?; ¿qué sucedió en Bizancio y su entorno?

Yo creo que allí se perdió una de las más grandes oportunidades de haber tenido el occidente europeo un gran centro de radiación de cultura y de civilización. Se perdió desde el comienzo, ellos se fueron por unos caminos de rebuscamiento, de barroquismo y de evidente decadencia cultural, con la terrible presión fronteriza y de la fuerza islámica. Pero hubo un instante en que se pudo pensar que la ciudad de Constantinopla pudo ser la capital de occidente. Y ese desplazamiento hacia oriente hubiera producido cambios extraordinarios. Esto me deslumbra. Leo mucho sobre Bizancio y hay algo escrito mío sobre eso, “La muerte del estratega”, un pequeño relato que quiere consagrar ese sol poniente, esa dorada luz crepuscular de Bizancio [García Aguilar, 48-49].

Las disputas religiosas, típicas del imperio bizantino, aparecen en el relato “La muerte del estratega” como una representación de los graves problemas que Bizancio no pudo nunca superar. El cristianismo es un asunto que siempre provoca el interés de Álvaro Mutis. La posición del escritor frente a la fe cristiana, como una espiritualidad religiosa que trasciende la visión de mundo del hombre medieval, empieza a jugar un papel importante en su propia visión de mundo. La reflexión y la autorreflexión del artista se han desarrollado en el nivel existencial donde Mutis se pregunta, fuera de la teología cristiana, ¿qué es lo que fundamenta la vida del hombre?

Rechazando el puro razonamiento del hombre moderno, que propone en sus construcciones ideológicas la solución de todos los problemas humanos, “sin darse cuenta de que cada persona cambia y nunca es igual”, Álvaro Mutis busca las respuestas en otro sitio:

[...] es absurdo tratar de encasillar esto en sistemas razonados, evitando y rechazando toda propuesta mítica, que es donde está el secreto de todo. [...] Basta leer diez páginas de Carl Jung para darnos cuenta de que esa parte mítica y subconsciente es la que rige y determina en gran parte el destino del hombre. Y la única manera que conozco de llegar y apelar a ella y de sentir esa parte mítica es la religión [García Aguilar, 42-43].

El sentimiento religioso de Mutis se ha transformado en una sensibilidad aguda que permite al escritor conocer el hombre a través del proceso de desciframiento de su destino. Leer los signos del azar y del destino, según Mutis, es entender cómo se cruza la vida de uno con la Historia con “H” mayúscula:

No me interesa la historia como proceso de desarrollo de una determinada cultura, o las etapas que ha cumplido el proceso. Me interesa el destino de los hombres, ese momento en que confluyen el destino de los hombres y lo que se llama el curso de la historia, que no sabemos muy bien lo que es, pero podemos imaginar como el río en creciente que avanza sin plan ninguno en pleno desorden y cuyo trazo semeja al de la marcha de la civilización humana sobre la tierra [García Aguilar, 45].

La constante búsqueda del escritor es entender la existencia humana, por esta razón la lectura de la historia es una manera de reflexionar sobre el destino del hombre. Descifrar los signos del destino es buscar iluminar las partes recónditas y oscuras de la vida del hombre. Así se puede entender el sentido de la vida humana que nunca se revela directamente y siempre obliga al ser humano a hacer un proceso de reflexión, que en realidad es un proceso de semiosis donde el sentido de la acción del hombre deriva de su propósito, de aquello hacia lo que se dirige. La acción en su dimensión teológica está en función de su propósito y no simplemente de sus causas. En la acción se persigue un fin que debe ser de tipo general, que trasciende el hecho práctico en sí mismo. La acción es un medio para alcanzar propósitos ulteriores que deben referirse a la búsqueda razonable del sentido.

La posición de Mutis es una crítica del hombre moderno que está encerrado dentro de los conceptos del racionalismo, el individualismo, el liberalismo, las teorías democráticas, las políticas imperialistas, las dictaduras, los éxitos prácticos, etc. Mutis pone en cuestionamiento este mundo moderno, enfrentando sus valores temporales a una tradición milenaria del mundo greco-romano cuando el hombre vivía con la certeza de que hay una

trascendencia del mundo humano y del universo y así entendía su destino y el mundo alrededor de él.

Esta posición mutisiana aparece primero en la poesía. Si en las novelas, en los relatos y en gran parte de la poesía, dice Consuelo Hernández:

[...] privilegian la estética del deterioro [...] como fuerza resultante del azar, de la usura del tiempo que va trabajando sin medida ni término a hombres y mujeres, desgastando su cuerpo y sus más preciosas esencias emocionales y espirituales [...] la visión que se percibe en *Crónica regia*, *Los emisarios* y *Un homenaje y siete nocturnos*, se desvía de línea primordial de decadencia y revelan un hallazgo que se impone a la visión de deterioro. La voz del autor implícito, distanciada del Gaviero, crea una ruptura y una avanzada hacia un horizonte metafísico, hacia la nostalgia del poder absoluto, hacia el reencuentro de una cartografía tradicional y arcaica [70].

Respecto a la *toma de posición* del escritor se puede proponer que Mutis a través de unos conceptos de la antigüedad grecorromana, del mundo bizantino y del mundo cristiano está presentando una nueva visión sobre el hombre y su destino en la época contemporánea. Retomar unos valores de otra época histórica no significa necesariamente volver a introducir los ideales de estas épocas, algo que en primer lugar es imposible y en segundo, no se conforma con la naturaleza del creador que busca a dar una propuesta nueva, actual, sin repetir nada conocido automáticamente. La toma de posición del artista Mutis surge como un contacto particular entre dos visiones: una antigua y medieval que él conoció en su propio esfuerzo de “entrar” en

estos mundos históricamente desaparecidos, y una contemporánea, donde participa activamente como artista.

En otras palabras, Mutis ha llegado por medio de una autorreflexión a la conclusión de que el artista es

[...] el ser más sospechoso para una ideología, porque el músico, el poeta, el pintor, el escultor o el danzarín construyen un mundo que sale de ese fondo mítico, de ese *humus* inexplicable y esotérico del cual sabemos muy poco [García Aguilar, 43].

El oficio del artista para Mutis es crear a través de un contacto permanente con este fondo mítico que conocía el hombre antiguo y medieval. Pero no sólo el artista tiene la posibilidad de llegar hasta este fondo, el aventurero, también establece una relación, como el creador:

Los artistas y los aventureros suelen hilvanar de antemano su fin de manera tal que jamás pueda ser claramente descifrado por sus semejantes. Es un privilegio que les pertenece desde Orfeo el taumaturgo y el ingenioso Ulises u Odiseo [1995, 645].

Para que se entienda cómo ve Mutis la relación entre el artista y el aventurero, es necesario recordar una opinión del escritor francés André Malraux, que nuestro artista retomó en su bien conocida conferencia sobre *La desesperanza*:

El aventurero está fuera de la ley; el error está en creer que lo sea únicamente de la ley escrita, de la convención. El aventurero se opone a la sociedad en la medida en que ésta es la forma de la vida, él se opone menos a sus convenciones racionales que a su

naturaleza [...]. De la misma manera como el poeta substituye la relación de las palabras entre sí con una nueva relación, el aventurero intenta substituir la relación de las cosas entre sí –las llamadas “leyes de la vida”– por una relación particular. La aventura comienza con el desarraigo, y [...] el aventurero terminará loco, rey o solitario; la aventura es el realismo de lo feérico [Mutis, 1982, 295].

Volviendo a la cuestión de la creación artística, exactamente allí se encuentra la posición de Mutis como una conciencia y autoconciencia de la importancia del artista en el mundo contemporáneo. Estos “seres sospechosos”, los artistas y los aventureros, saben como llegar a tocar este fondo misterioso, mítico “donde está todo” y de esta manera muestran cómo el ser humano llega a una comprensión de sí mismo y del mundo.

La trayectoria social de Mutis muestra los distintos proyectos estéticos que ha emprendido el escritor. En realidad, se podría hacer un análisis de toda la obra artística desde el punto de vista del proyecto estético, pero esto implicaría salirnos del problema concreto de la investigación: la relación entre Mutis y Bizancio. Por esta razón nos limitamos a ver las tres obras mencionadas principalmente desde el punto de vista de sus proyectos estéticos.

La primera forma, como género literario que eligió Mutis, es la novela, una novela bizantina, como había pensado que quisiera y pudiera escribir. Pero lo que sucedió fue que el escritor entró en un conflicto insuperable. Escribiendo sobre el mundo bizantino, como una realidad histórica, dentro del género de la novela histórica, él no pudo continuar la obra porque no le interesaba reconstruir la historia del Bizancio.

Lo que logró hacer fue dar forma a un relato que partía de la novela que nunca pudo terminar. “La muerte del estratega” presenta un panorama histórico del mundo bizantino que sirve como fondo sobre cual se construye la vida del personaje principal, Alar El Ilirio, y su relación con Ana La Cretense. El mundo bizantino se construye a través de varios hechos históricos, conectados sin seguir una línea establecida por la historiografía bizantina y contemporánea. En otras palabras, si tratásemos de reconstruir la sucesión de los hechos históricos en una relación cronológica y espacial a través del relato, nos sería imposible. La imagen sobre el mundo bizantino, que se ha producido en el escritor durante los años de lectura y acercamiento a la historia bizantina, aparece en el relato como un mosaico que conecta de un modo particular los más importantes hechos históricos y elementos significativos de este mundo.

Los principales personajes, Alar El Ilirio y Ana La Cretense, aunque deberían ser representantes de este mundo bizantino, en realidad se vuelven personajes-ideas de nuestro mundo contemporáneo y representan la búsqueda de una nueva ética, cuya expresión está en la propuesta de Mutis de la *Desesperanza* como una visión trágica de mundo.

El género de la novela histórica tampoco le funcionó a Mutis cuando tuvo el propósito de escribir una obra sobre Simón Bolívar. La única parte que quedó de este intento de novela es el relato “El último rostro”, que muestra otra vez el interés de Mutis por la relación entre el destino del hombre y la Historia. Pero sobre esta relación el autor colombiano no puede hablar reconstruyendo la historia, como hechos sucedidos en la vida de Bolívar, porque como ya lo hemos dicho para él la Historia es un desorden, un caos.

La única posibilidad para Mutis de hablar sobre el destino de Bolívar y de Alar el Ilirio es por medio de la muerte, que se vuelve un aspecto esencial para la propuesta ética del escritor, “la desesperanza”. El último rostro, antes de la muerte, guarda como un sello la expresión del destino del hombre. Consuelo Hernández, al analizar la imagen de la muerte en toda la obra artística de Mutis, propone este desciframiento del concepto:

[...] la muerte como un hecho de “excedencia y excepción”, que rebosa toda barrera y simultáneamente limita los sueños de grandeza. La muerte como el máximo poder de desviar la naturaleza de las rígidas reglas de su ser y de su curso. Ella resalta más aguda y claramente la transformación. Lo curioso es que aun la muerte, en este tipo de sociedad tradicional, tiene su explicación en poderes, en fuerzas o en Dios que se ubica más allá de la historia. En este sentido el hombre de esta sociedad no se encuentra sin recursos frente a las eventualidades del azar. La muerte es la culminación del deterioro, puede ser entonces asimilada como ficha de un mosaico y como parte de un orden [73].

Continuando con “Intermedio en Constantinopla”, encontramos que esta vez el escritor habla sobre el mundo bizantino a partir de un hecho histórico que determina el final del Imperio y a través de otro tipo de discurso, el ensayo. En este corto texto, representante de la narrativa histórica, escrito con un propósito al parecer periodístico, la idea de que la historia de Bizancio termina con la caída de Constantinopla a manos de los turcos, en 1453, se da como una imagen de un mundo destruido y acabado. La forma tradicional del ensayo histórico, cuya finalidad es encontrar una respuesta a un problema propuesto,

no da mucho espacio para el artista Mutis. Por esta razón, el ensayo no fue desarrollado más allá de una imagen global de lo sucedido y de su importancia, sin entrar en detalles ni proponer nuevos puntos de vista.

En el caso de la novela *Tríptico de mar y tierra*, el interés por la estética bizantina y cristiana ha llevado al autor hasta un encuentro entre ésta y la del mundo contemporáneo. Como resultado del contacto que se produjo, surge una nueva propuesta estética que pone en cuestionamiento el género de la novela y da una nueva forma original de la expresión de la *toma de posición* del escritor Mutis.

Leyendo y releendo la última obra de Álvaro Mutis, *Tríptico de mar y tierra*, no he podido despejar la impresión de que estoy frente a una novela que es un tríptico pintado con palabras. Este tríptico sigue el modelo bizantino y ortodoxo de un icono de tres partes reunidas en un todo, gracias a un proceso de semiosis infinita. Este tríptico se lee así como se hace una lectura de las imágenes-signos de los iconos bizantinos, rusos, búlgaros, armenios, etc. La contemplación mística, uno de los rasgos esenciales de la estética bizantina, ahora aparece como un efecto de la comprensión de la novela: es un momento de máximo recogimiento interior con la finalidad de alcanzar un conocimiento trascendental que permite al hombre conocer su realidad y, por ende, conocerse a sí mismo.

Pensando, como Barthes, que

[...] el mundo, como objeto literario, se nos escapa; el saber deserta de la literatura que ya no puede ser ni *Mimesis* ni *Mathesis*, sino sólo Semiosis, aventura de lo imposible del lenguaje, en una palabra: Texto (es errado decir que la noción de “texto” es equi-

valente a la noción de “literatura”: la literatura representa un mundo finito, el texto figura lo infinito del lenguaje: sin saber, sin razón, sin inteligencia) [1992, 130],

concluimos que esta obra de Álvaro Mutis, *Tríptico de mar y tierra*, propone un modelo original de ese proceso. “La semiosis, la semiosis infinita”, como dice Peirce, para la cual el signo constituye la estructura trascendental del pensamiento, es base de un modelo cultural medieval, el icono, que no se sirve del lenguaje verbal, sino de imágenes-signos, imágenes-ideas, que construyen la frase y el discurso según sus propias reglas. Esta semiosis en función del mundo novelesco toma un sentido nuevo usando el lenguaje verbal y da una salida nueva a la forma de la novela. El tríptico funciona a nivel ontológico como concepción triádica del ser cuyo modelo es el signo, en términos de Peirce.

Analizando la forma de la novela como una cuestión del valor estético de la obra podemos ver lo específico y lo original de la obra *Tríptico de mar y tierra*. La novela es dividida por el autor en tres partes: “Cita en Bergen”, “Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón” y “Jamil”.

En el nivel de la historia, los acontecimientos están en tiempo y en espacio diferentes y cada una de las tres partes es una historia acabada con sus propios comienzo y final. Pero las tres juntas, aunque en el preámbulo de la novela el autor-narrador dice que se reúnen tres experiencias en la vida de Maqroll, en realidad no construyen una unidad en la cual haya “lógica de los acontecimientos” en el nivel de la historia.

Desde el punto de vista del estructuralismo genético, según el cual el significado de la “forma” se halla en el “todo y en las

partes”, se puede proponer que cada parte de la novela, o cada parte del tríptico que representa una idea-imagen, produce un sentido particular, que tomado junto con el de las otras construye el sentido de la obra.

Pero existe una gran dificultad que no nos permite, desde el primer acercamiento, ver la obra en su totalidad. Hay una diferencia particular entre la estructura de las tres partes, comparando la primera y la tercera con la segunda, que influye indudablemente sobre la producción del sentido.

“Cita en Bergen” y “Jamil” son relatos y tienen la estructura general del relato: predictiva, actancial; dicho con otras palabras, el relato está limitado por los imperativos estructurales de la anécdota. En comparación con la primera y la tercera partes de la novela, la segunda incluye diversos episodios que tienen también la estructura de relatos sobre los encuentros y la amistad entre Maqroll y el otro personaje principal, el pintor Alejandro Obregón. Pero no hay duda de que esto no es el único significado de la segunda parte. Hay algo más que se escapa en esta propuesta de análisis estructural.

Lo buscaremos de otra manera, partiendo de la propuesta de Barthes: “todo en el relato es significativo, las partes y los elementos insignificantes también tienen significado” (1994, 181). Por ejemplo, el contenido del relato de Maqroll sobre los gatos de Estambul que recorren por las noches, como peregrinos, todos los sitios más importantes de Constantinopla, que hoy en día están debajo de las casas y las calles construidas por los turcos, y después, la historia de Bizancio contada a través de los más conocidos personajes bizantinas, parece insignificante para el sentido de la historia. Pero esta parte tiene su sentido en otro nivel que podemos llamar ideológico. También en ese otro nivel

están las ideas-conceptos de Alejandro Obregón sobre el arte y la vida que el pintor comparte con su amigo Maqroll.

Sobre las ideas-conceptos Bajtín dice que participan coherentemente en el mundo novelesco sólo cuando encarnan en un héroe (1989, 53). Siguiendo esta propuesta, vemos que el personaje Alejandro Obregón ocupa un sitio privilegiado en la segunda parte de la novela. Algo más: sus ideas funcionan como parte del acontecimiento de la narración misma en que estamos nosotros como oyentes-lectores. Este acontecimiento funciona junto con la historia, pues como dice Bajtín “los dos están indisolublemente unidos en el acontecimiento unitario, pero complejo, que podemos dominar obra” (1989, 405-406).

Observando la forma arquitectónica de la segunda parte de la novela, que es bastante complicada, hallamos que las ideas-conceptos de Obregón no han convertido esta parte de la novela en un relato “ideológico” o tendencioso o filosófico; el poeta se ha guardado:

Mire Gaviero, la vaina de la pintura es muy sencilla... pero muy complicada también. Se reduce a esto: hay que andar siempre con la verdad. Así como en la vida, en el cuadro sólo cabe la verdad. Ahí el cuadro se juega la carta de la inmortalidad. Mentir es falsificar la vida, es decir: morir. ¿Está claro? Bueno. Ahora viene el problema de los colores. Hay que estar a toda hora seguro que uno, el pintor, es quien maneja, quien los ordena. Quien los crea, pues, para no ir muy lejos. Pero ellos también hacen la fiesta por su cuenta. Cuando se juntan y se convierten en un nuevo color es una gozadera que nadie puede imaginarse. Pero siempre, no se le olvide, siempre, mandando uno. Con el pincel o la espátula en la mano, sin temblar, sin titubear, con la seguridad de ser

el dueño y señor de este reino. Al arco iris hay que mandarlo al carajo. Jamás rendirle cuentas, o el cuadro se pierde, naufragan en un mar de babas. Mire, con el arco iris y todo ese cuento hay que hacer lo que yo hice hace muchos años con una banda de alcatraces que venían en formación volando muy bajo. [...] Estaba en la playa, cuando los vi venir. Dibujé con un palo una flecha enorme en la arena, que apuntaba en dirección contraria a la que traían los bichos. Cuando vieron la flecha se volvieron como tembos; daban vueltas encima de mí, rompieron la formación, y al rato, volvieron a reunirse y se largaron en la dirección que indicaba la flecha que hice en la arena o sea la contraria a la que traían. Así es el cuento con la pintura: uno marca el destino de los colores y de la composición, del orden en que deben ir los elementos del cuadro. Ya sé, se dice fácil; pero así debe ser [641].

El objeto central de esta parte no es una anécdota, un tipo psicológico, un cuadro histórico o cotidiano, sino “la idea”. Esta “idea” presenta una actitud ideológica frente al mundo, principios de visión y comprensión de éste, pero en el caso concreto las ideas son directamente objeto de representación. Las palabras de Obregón no suenan como un tratado sobre temas humanos, no se desarrollan como un ensayo donde el arte y la ciencia se juntan en la medida que se busca objetar una idea. Las palabras guardan su singularidad, su particularidad y la voz del personaje Alejandro Obregón suena auténtica. En realidad, un acercamiento más profundo a la personalidad de Obregón el pintor (no el personaje de la novela) nos revela por qué la voz del personaje Obregón suena de esta manera.

En 1989 aparece un libro de conversaciones y reproducciones del pintor Alejandro Obregón hecho por el crítico del arte

Fausto Panesso, *Alejandro Obregón a la visconversa. Conversaciones junto al mar*. En el texto aparecen la historia de los alcatraces, un hecho real en la vida del pintor, y las palabras del artista sobre la verdad, sobre cómo mirar el mundo, el mar, las cosas escondidas, buscando siempre la parte oculta, etc. Entonces, el escritor Mutis no está construyendo un personaje ficticio para su novela, sino reconstruyendo la voz del artista Obregón, quien murió en el mismo año en que escribía la novela, 1992. Incluso la segunda parte de ésta, “La razón verídica de los encuentros y las complicidades de Maqroll El Gaviero con el pintor Alejandro Obregón”, fue escrita primero para un libro homenaje dedicado al pintor en el cual participaron Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Pierre Restany y Daniel Samper, a quien el pintor conoció antes de morir.

En el texto de Mutis no sólo suenan las voces de Obregón, de Maqroll, del poeta y el novelista Mutis (como personaje-narrador), sino también la voz original de García Márquez, que aparece a través de un texto escrito especialmente para su amigo: “Obregón o la vocación desaforada”. En la novela, la historia que sucedió con Alejandro Obregón en la Ciénaga Grande, cuando buscaba un ahogado, está conectada con la muerte de Maqroll en cuanto él fue el ahogado que el pintor encontró.

Sin entrar en más detalles, que revelan la relación de la novela *Tríptico de mar y tierra* con toda la obra artística de Mutis y de sus amigos Obregón y García Márquez, en la segunda parte las voces de los cuatro amigos –“el cuarteto”, como dice el escritor–, Obregón, Maqroll, García Márquez y Mutis, construyen algo especial que va más allá del homenaje al pintor y al amigo Alejandro Obregón y, al mismo tiempo, es una propuesta sobre el modelo ético del hombre contemporáneo: el artista crea las

obras así como vive, porque no sabe hacer nada de otro modo. “No es que sólo viva para pintar. No; sólo vive cuando pinta”, dice García Márquez de Obregón (1991, 418).

El escritor Mutis ha logrado construir la imagen del artista mediante las voces de estos personajes y por esa razón las conversaciones entre Maqroll y Obregón funcionan como una expresión directa de la visión de mundo del artista; el lector participa como oyente de esta conversación. Por eso, el sentido de la novela, como un mundo unitario, se produce por el mismo lector que escuchando la voz de Obregón empieza a revelar el sentido de las otras partes de la novela.

En consecuencia, se puede decir que las interrelaciones y los vínculos entre el comienzo y el final de la obra funcionan sólo a través del lector. Esto se da así: las ideas-conceptos sobre el arte y la vida del personaje Alejandro Obregón iluminan de un modo especial el sentido de los acontecimientos de la primera y de la tercera partes de la novela; también empieza a construirse una nueva relación entre la primera y la tercera parte después de establecer una relación con la segunda.

La lectura, como una búsqueda del sentido y del placer, se vuelve cíclica, conectando las tres partes sin reglas determinadas. El lector, iluminando de un modo nuevo la lógica de los acontecimientos de las tres partes, descubre que la totalidad de la novela, su coherencia, se puede construir sólo a través de este tipo de lectura cíclica infinita que produce el efecto de estar leyendo simultáneamente las tres partes.

Parece imposible una construcción de *la simultaneidad* a través de la escritura, pero no se trata de esa simultaneidad visible de las palabras que no se logra nunca, sino de una de otro tipo, que atañe a la sensación de estar aquí mientras estamos allí, es

decir, estamos fuera de un tiempo y un espacio convencionales. Busquemos la explicación de cómo se produce el efecto de tal simultaneidad, esta vez por medio de las imágenes que construyen el tríptico. Desde el punto de vista de la estética bizantina, hablar de un tríptico supone hablar de un icono. Juan de Damasceno, uno de los más importantes teólogos bizantinos del período iconoclasta, comienza su libro afirmando que “la inseparabilidad de la imagen (*eikon*) y la idea (*ennoia*) en los iconos es el objeto principal de este libro”. Él entiende la imagen como

[...] un parecido, un ejemplar o una figura de algo, de forma que representa en sí misma al sujeto representado [...]. Las distintas formas o tipos de imágenes son éstas: la primera es natural [...], natural e idéntica imagen del Dios invisible es el hijo del Padre, quien muestra el Padre en Él mismo [...]. El segundo tipo de imagen es el conocimiento de Dios de lo que ha de ser hecho por Él. Esto es: su voluntad que precede al tiempo [*Arte medieval*, 1, 222-223].

Los iconos como símbolos –prototipos– permiten llegar a la percepción de lo divino; por esta razón las imágenes son reproducción de este mundo divino:

La iconografía construye una imagen de la misma forma que se estructura una frase o un discurso, utilizando y combinando elementos de origen diferente, según reglas comparables a las de la gramática [Grabar, 39].

En los estudios contemporáneos hay un interés profundo por el valor semiótico de los iconos: es una iconografía, generalmente producto más de las imágenes-signos que de escenas narrativas

o retratos de los protagonistas de la historia religiosa. Las imágenes-signos son anteriores a las imágenes descriptivas, señala André Grabar, historiador y especialista francés en la iconografía bizantina. El mundo invisible de Dios es una realidad que puede ser cognoscible en su representación. Pero el conocimiento de la realidad sólo se hace inteligible en el pensamiento. Es el hombre el que interpreta y al hacerlo la conoce en su mismo potencial sígnico. La realidad del mundo invisible para el hombre medieval es un signo en permanente construcción. Pensar, a través de las imágenes-signos, es significar, y significar es conocer el mundo de las ideas universales.

La historia de los iconos comienza cuando, en el imperio bizantino, el término “icono” era utilizado generalmente para todas las formas de representación de las personas sagradas. Las imágenes aparecieron en las paredes de templos y palacios o en tableros, hechas de diferentes materiales: metal, oro, plata, mosaico, esmalte, pero siempre representadas en dos dimensiones, no en su forma natural.

Después del período iconoclasta, cuando fueron destruidos muchos de los mosaicos del palacio imperial, el término “icono” se utilizó en un sentido más limitado, principalmente para describir las representaciones de tableros de las personas sagradas, todas escenas descriptivas del Viejo y del Nuevo Testamento: la vida de Jesús, la vida de la madre de Dios, etcétera.

La producción de tableros se inició muy temprano en la época cristiana con la técnica pictórica del retrato de El Fayum, en Egipto, entre los siglos II y IV después de Cristo. Probablemente desde este centro cultural antiguo llegó la idea de las imágenes a Constantinopla, donde los cuadros fueron hechos de manera más elegante y expresiva.

No se pretende que los iconos sean atractivos o que tengan un efecto sobre los sentidos. No hay caras representativas, sino miradas: toda la atención de los artistas de iconos está dirigida hacia la mirada divina o del santo, la cual se centra en el observador. Por esta razón los ojos son muy abiertos y a veces muy redondeados. La perspectiva se invierte con el objeto de desplazar el punto central a un punto externo que sólo puede ser imaginado por el observador. La luz viene exclusivamente del personaje sagrado que está representado y en el icono no existen sombras.

El tríptico es un icono que incluye tres diferentes imágenes-ideas en una idea principal. Es una composición unitaria cuya parte central es estable, mientras que las restantes dos son móviles. La sensación de movimiento surge a través de las partes periféricas, que se pueden ver como dos puertas que se abren y se cierran, y sólo cuando están abiertas permiten que se vea la parte central y los dos cuadros alrededor de ella.

La composición del tríptico repite la idea del iconostasio, que es un elemento importante dentro de la iglesia ortodoxa, pues separa la parte del presbiterio y las naves de la iglesia con una o más filas de iconos. Este iconostasio incluye iconos que tienen un significado litúrgico. Durante la liturgia, que es un rito audiovisual, los sacerdotes hacen un recorrido, cantando, alrededor de los iconos del iconostasio, acercándose a uno o al otro, y al mismo tiempo entrando y saliendo por las puertas.

En la iglesia ortodoxa tradicionalmente no se utiliza el discurso retórico: toda la liturgia es un canto sobre los textos sagrados y hay canciones compuestas especialmente para la liturgia. El movimiento del sacerdote, saliendo y entrando por las puertas del iconostasio, produce el efecto especial de sentir que

se abren y se cierran las puertas del mundo del Dios. Los cristianos están dentro del rito cantando y moviéndose por toda la iglesia y participan en el ritual activamente, contemplando, al mismo tiempo, las imágenes en las paredes y los iconos en el iconostasio. En el tríptico se repite este modelo.

La idea/imagen que representa el tríptico se puede entender si se ven los más tempranos ejemplares de la escuela bizantina que se han salvado y conservado hasta nuestra época. El *Tríptico Harbaville* (en marfil, que se fecha en la segunda mitad del siglo X y se conserva en el Museo del Louvre, en París), uno de los más conocidos, muestra una representación típica de la iconografía bizantina: la *Deesis*, es decir, Cristo con el libro de la revelación en la mano, a un lado la Virgen (la madre de Dios) y al otro lado san Juan el Bautista, como intermediarios; debajo y a los lados, los apóstoles y los santos completan la escena.

La palabra *deesis*, que significa ruego, intercesión, del griego clásico entró en el griego bizantino para significar las peticiones dirigidas al emperador. Esta palabra se vuelve expresión de petición no sólo a Dios, sino a todos los hombres santos, incluida la Virgen María en cuanto Madre de Dios, a todos como mediadores entre el hombre y Dios.

La *Deesis* se observa en distintas representaciones en todas las iglesias bizantinas y expresa una de las ideas esenciales del cristianismo de Oriente: *la comprensión de la idea de salvación como búsqueda y encuentro del camino que lleva a una vida nueva*. La madre de Dios y san Juan el Bautista son no sólo los mediadores entre los dos mundos, pues están más cerca de Jesús, sino que su vida se vuelve el primer ejemplo de la salvación. Los santos, que aparecen en las partes movidas del tríptico, son las personas que han llegado hasta el camino de una vida nueva como

mártires. Debajo del *Deesis* en el centro están los padres de la Iglesia, que han conocido a través de la sabiduría divina el camino de la salvación. *La esperanza de una vida nueva es la idea esencial de la Deesis, también del tríptico.*

A través de los ejemplos de la inseparabilidad de la idea y la imagen en el icono bizantino y su función en el tríptico, se ha hecho un acercamiento a la estructura del tríptico, mostrando la necesidad de una lectura especial.

Volviendo a la novela de Álvaro Mutis, donde el sentido de la parte central revela el significado de las otras dos partes, encontramos que este tipo de lectura permite que se construya el mundo unitario de la novela.

Ahora, a la luz de la interpretación del modelo triádico del tríptico, se puede ver cómo se produce el sentido de la novela a través de cada parte, pero sin proponer una lectura interpretativa y entrar en un proceso infinito, sino sólo buscar el mecanismo de conexión de las diferentes partes.

En la parte central del tríptico está la propuesta ética de Mutis sobre el artista, que también incluye al aventurero. Las otras dos partes presentan dos situaciones particulares de la vida de Maqroll el Gaviero: en pos de la muerte y frente a su vida descubriendo el sentido escondido de su búsqueda representada por la posición ética, la desesperanza.

Se puede pensar que el final de la última novela de Álvaro Mutis, es el fin de la saga novelesca sobre “ las tribulaciones y las empresas de Maqroll el Gaviero”. La desesperanza, como una visión del mundo contemporánea, una visión trágica, fue el camino necesario, la búsqueda, que debería recorrer el hombre para encontrar cuál es su propio mecanismo de conectarse con el fondo mítico de su ser. Al respecto, Mutis afirma:

[...] tengo una noción religiosa del mundo, creo en Dios, es más, me pasa una cosa curiosa, me es absolutamente imposible imaginar que se pueda no creer en Dios. No logro imaginar a nadie en esa situación de desesperanza. Cuando voy a París, asisto a los servicios de la iglesia ortodoxa o la rusa donde todavía se ve la devoción intacta; gente realmente entregada al culto. Veo ritos y escucho cantos de una belleza increíble que me conmueven hasta lo más hondo y me fortalecen. Es una ceremonia estremecedora en la que los mismos fieles son los que cantan [Poniatowska, 130].

Pero Maqroll, el hombre escéptico y pesimista, dice:

La piedad de los dioses, si existe, es para nosotros indescifrable o nos llega con el último aliento de vida. Nada se puede hacer para liberarnos de su arbitraria tutela [1995, 717].

La primera posición está mucho más cerca de la visión medieval, dentro del concepto bizantino y ortodoxo, la segunda tiene que ver con el concepto religioso del mundo romano antes del cristianismo.

Ahora, pensando otra vez sobre el encuentro particular entre Mutis y Bizancio, se puede ver que hay un contacto entre dos mundos diferentes: el latinoamericano y el bizantino. Los dos salen del concepto de la modernidad europea. La causa de su encuentro especial se debe, probablemente, a la estructura híbrida (en terminos de García Canclini) de las dos culturas. En la perspectiva teórica contemporánea, donde se presentan las ideas de periferia y de centro, no hay duda que en este caso se trata de un contacto de las periferias que presenta un resultado bastante rico en nuevas propuestas y formas.

La idea original de Álvaro Mutis de escribir una novela, a través de una forma triádica que sigue el modelo cultural de los iconos, se puede ver como una nueva propuesta dentro del campo literario colombiano y latinoamericano. La “puesta en forma” de la obra es novedosa y produce una ruptura dentro del concepto de la novela que se presenta actualmente. Pensar que la novela continúa viva, es pensar que su única posibilidad de continuar vigente es la constante búsqueda de nuevas formas originales que produzcan el efecto de la realidad.

Para que se pueda hablar de la literatura como la aventura de lo imposible del lenguaje en la *semiosis*, en palabras de Barthes, el escritor y el lector necesitan encontrar nuevas posibilidades de esta semiosis, enriquecida y desarrollada por la función de las ideas/imágenes.

En memoria de mi amigo Toptana, arqueólogo.

Obras de referencia

- Barnechea, Alfredo y José Miguel Oviedo. “Entrevista con Alfredo Barnechea y José Miguel Oviedo. La historia como estética”, *Poesía y prosa. Álvaro Mutis*. Bogotá: Instituto Colcultura, 198, 576-597.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bajtín, Mijail. *Teoría de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. *Barthes por Barthes*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.

- Berdiaeff, Nikolás. *Una nueva Edad Media*. Barcelona: Editorial Apolo, 1938.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- García Aguilar, Eduardo. *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- García Márquez, Gabriel. "Obregón o la vocación desafortada". *Notas de prensa. 1980-1984*. Madrid: Mondadori, 1991.
- García Márquez, Gabriel; Mutis, Álvaro; Restan, Pierre; Samper, Daniel. *Alejandro Obregón*. Madrid: Lemer Ediciones, 1992.
- Grabar, André. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza, 1985.
- Hernández, Consuelo. "Razón de extraviado: Mutis entre dos mundos". *Cuadernos hispanoamericanos* 523/1, 1994, 69-77.
- Jarza, Joaquín, et al. *Arte medieval. I. Alta Edad Media y Bizancio. Fuentes y documentos para la historia del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Mutis, Álvaro. *Tríptico de mar y tierra. Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Alfaguara, 1995, 591-717.
- Mutis, Álvaro. *Poesía y prosa*. Bogotá: Colcultura, 1981, 285-302.
- Panesso, Fausto. *Alejandro Obregón a la visconversa. Conversaciones junto al mar*. Bogotá: Gamma, 1989.
- Peirce, Charles Sanders. *Selected Writings*. Edición de Philip P. Wiener. New York: Dover Publications, 1966.
- Pelican, Jaroslav. *Imago Dei. The bizantine apogia for icons*. Washington: Princeton University Press, 1990.
- Poniatowska, Elena. *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*. México: Alfaguara, 1998.