



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

GABRIEL GARCIA MARQUEZ: CULTURA POPULAR  
Y FORMAS NOVELESCAS  
(A PROPOSITO DE LA TEORIA BAKHTINIANA)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

T E S I S

PRESENTADA POR:

**AURA CECILIA ERAZO DORADO**

PARA OBTENER EL TITULO DE:

**DOCTORA EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ESTUDIOS SUPERIORES

CIUDAD UNIVERSITARIA, MEXICO, D. F., AGOSTO DE 1991.

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

01086  
2.01



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## TABLA DE CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCION	1
A. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y JUSTIFICACION.	1
B. METODOLOGIA:	15
1. Teóricos	15
2. Pragmáticos	16
C. FORMA DE EXPOSICION.	17
I. LA PALABRA Y EL DISCURSO EN EL "TEXTO" DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ.	24
A. HOMOFONISMO Y DIALOGISMO EN EL DISCURSO NARRATIVO DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ.	35
B. EL PLURILINGUISMO EN EL "TEXTO" DE GARCIA MARQUEZ :	66
1. Estilización paródica de personajes históricos y discursos literarios clásicos.	67
2. Parodización humorística de la retórica oficial: religiosa, política, jurídica y pedagógica.	82
3. Estilización paródica del habla popular,	97

II. COMPOSICION ARTISTICA DEL "TEXTO" DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ	104
A. SUCESO MITICO: LA INTRAHISTORIA DE MACONDO PROTOCOLIZADA PERO NO OFICIALIZADA:	110
1. El Macondo del "Buen Salvaje" del periodo pre-capitalista.	113
2. Macondo y el trágico histórico de la depen- dencia externa.	137
3. Macondo y la tragicomedia de la cultura capitalista.	150
B. ACONTECIMIENTO ALEGORICO-MITICO: EL OTONO DEL PATRIARCA O LAS DICTADURAS EN AMERICA LATINA:	162
1. La muerte ficticia del patriarca.	166
2. La muerte paródica del patriarca.	176
3. La muerte real del patriarca.	179
C. ACONTECIMIENTO HISTORICO: EL GENERAL EN SU LABERINTO, PALABRA Y ECO DEL PENSAMIENTO PRECURSOR ANTIMPERIALISTA:	195
1. Los dos Bolívars: el mantuano versus el profano.	197

2. Bolívar idealista versus Santander formalista.	209
D. EPISODIO PARTICULAR: CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA O LA CRITICA DEL COLONIALISMO CULTURAL.	227
III. LA VISION CARNAVALESCA EN EL "TEXTO" DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ.	269
A. EL HUMOR Y LA "RETORICA" CARNAVALESCA EN EL "TEXTO" DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ.	282
B. LAS METAFORAS EPISTEMOLOGICAS DEL CARNAVAL.	302
CONCLUSIONES.	341
BIBLIOGRAFIA.	345

## INTRODUCCION

### A. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y JUSTIFICACION

Hablar o escribir sobre la producción literaria de GABRIEL GARCIA MARQUEZ como se hace, hoy por hoy, en congresos, seminarios, simposios y tertulias literarias puede resultar aparentemente cómodo pero no es tarea fácil, como parece ser.

La abundante bibliografía crítica (1) existente sobre su vida (2) y su obra, sobre todo en las dos últimas décadas, se ha convertido en virtud y defecto

para la investigación. Por una parte, nos expone a los fáciles peligros de parafrasear o inferir conclusiones que otros especialistas ya han demostrado suficientemente. De paso, esto nos lleva a la formulación de estereotipos literarios regidos por las leyes de la tradición literaria oficial, que busca conscientemente fetichizar las obras y reproducir sus particulares efectos ideológicos. Por la otra, nos permite la "aventura" de socializar nuevas perspectivas críticas y nuevas interpretaciones que contribuyan a las "des-construcción" de la estructura arquitectónico-literaria de García Márquez, en el marco de los recientes enfoques semióticos. Nuestro estudio aspira a formar parte de esta segunda opción.

Para comenzar nuestra "aventura" vamos a plantear, grosso modo, algunas características estéticas de la obra de García Márquez, que nos permitan señalar las directrices generales de nuestro trabajo.

El singular mundo garciamarquiano es un sendero que se bifurca en significativas oposiciones bipolares. Por una parte, está la cultura oficial y la tradición literaria; una cosmovisión monológica sostenida por una determinada ideología y por la modelización de un lenguaje en su estado canónico. Por la otra, un mundo

•polifónico, rupturador, antidogmático, excepcional y desmesurado; una visión de la clase popular que se burla, rebaja y caricaturiza el racionalismo, la formalidad y la estabilidad limitados. Es de sobra conocido que García Márquez se mofa de la cultura oficial por medio de la exaltación desmedida de los valores típicos y carnales del pueblo, actitud estética ampliamente reconocida a Rabelais (3).

Esa irreverencia literaria o "realismo grotesco" (4) de la obra de García Márquez le ha permitido sostener desde siempre una controversia con la cultura oficial o el dogmatismo cuaresmal de ciertas ópticas ideológicas y de ciertos comportamientos vitales. Tal polémica aflora con frecuencia en sus artículos periodísticos y en sus frecuentes entrevistas, -"Hay pocas cosas a las que yo le tengo más terror que a la solemnidad y yo viejo, soy del país más solemne del mundo, que es Colombia"- (5), pero tiene su feliz realización, en términos de invención y de escritura desde la preparación de sus cuentos Los funerales de la Mamá Grande (1962), hasta su controvertida novela El general en su laberinto (1989), pasando por La Hojarasca (1955), El coronel no tiene quien le escriba (1957), La mala hora (1962), Cien años de soledad (1967), La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada (1972), El otoño

del patriarca (1975), Crónica de una muerte anunciada (1981) y El amor en los tiempos del cólera (1985) (6).

De otra parte, la narrativa de García Márquez replantea, con insistencia poco conocida, una visión carnavalesca que en sus artículos periodísticos (7), en sus cuentos y en sus otras novelas, ya nos ha hecho conocer. Las acciones se cruzan, las vidas coinciden, los personajes se desdoblan y las historias se entretelen hasta conformar un todo desmesurado: una descomunal historia trágico-cómica de repeticiones, de imágenes ambíguas, complementarias y, no pocas veces, contradictorias.

Su lenguaje en "conflicto" reúne en tensión y en "diálogo" -en sentido bakhtiniano- épocas distantes, ideologías diferentes, niveles sociales divergentes y otros estadios de la vida cotidiana que se ofuscan al mismo tiempo que se complementan en una fluctuación infinitamente dialogizada: "En el fondo yo no he escrito sino un sólo libro que es el mismo que da vueltas y vueltas, y sigue" (8). Así confirma García Márquez la reitera actitud de su práctica literaria.

Como se puede comprender, ni la novedad de la narrativa de García Márquez, ni la compleja dialogización

subversiva o "antisolemidad" literaria de su producción verbal, ni sus rupturas estructurales, ni sus informales efectos estéticos se pueden valorar objetivamente por medio de los caminos trillados de una crítica idealista, inmanentista, ahistórica y formal, como la utilizada hasta hace poco por la crítica y la historiografía dominantes en la recepción de la obra del Nobel colombiano (9).

Aunque siempre resulta polémico -y acerca de esto no hay nada establecido-, determinar cuál es la metodología a seguir en un trabajo de crítica literaria, si creemos que para poder entrar en el "estado vivo" de la obra de García Márquez es fundamental tener en cuenta dos factores que se intersecan. El primero, el contenido nuevo de sus formas, entiéndase novelizaciones y parodizaciones, al integrar y socializar la cosmovisión de las clases populares a sus formas narrativas, modelizando una nueva concepción de la historia, tanto más cuanto sus significantes alegóricos intertextualizan a Colombia país, que, dada su heterogeneidad geográfica, étnica e histórica, constituye per se una metonimia hiperbolizada de América Latina. El segundo, el orientado "travestismo paródico-carnavalesco" de su enunciado, que busca destronar la conciencia impuesta por la cultura oficial y sobre la cual pende la condena de la

soledad histórica de nuestro continente. Y son precisamente estos dos factores los que explican que su presencia sea tan excepcionalmente rica y fecunda, y su puesto en la historia de la literatura universal sea relevante e indiscutible.

De ahí que propongamos una alternativa crítica y una práctica de lectura histórico-social que contribuya a replantear la "des-construcción" del sistema literario garciamarquiano para restituirle a su "TEXTO" (10) la semanticidad concreta de donde surge y que la crítica idealista, -sociologista, esteticista y arquetípica- dejó de lado.

En otras palabras lo que proponemos es leer el "TEXTO" (10) de García Márquez a partir de la doble materialidad de sus obras, ideológico-cultural y lingüístico-formal.

Para realizar nuestra propuesta de lectura y lograr sus objetivos, aprehenderemos críticamente las categorías centrales de la filosofía del lenguaje y el enfoque histórico social de la novela del crítico soviético MIKHAIL MIKHAILOVICH BAKHTIN. Trataremos de comprobar de qué modo y dentro de qué límites son operativas las tres grandes categorías bakhtinianas, -lo dialógico, lo

polifónico y lo carnavalesco, en relación con el "travestismo paródico-festivo" del enunciado de García Márquez.

No vamos a detenernos aquí en describir las circunstancias biográficas de Bakhtin (11). Si nos interesa señalar algunas ideas relevantes del pensamiento bakhtiniano en orden al objetivo central de nuestra práctica de lectura, y que justifican la elección del filósofo ruso en nuestra investigación.

La obra teórica y crítica de Bakhtin es un claro intento de romper con la trayectoria del pensamiento crítico literario del siglo XIX, y de replantear las metodologías demasiado inmanentistas del "subjetivismo individualista" y del "objetivismo abstracto". Permeable a todas las corrientes modernas de la crítica, -estructuralismo, marxismo, freudismo, estilística-, la poética de Bakhtin constituye un paradigma flexible y complejo a la vez de relaciones interdisciplinarias, en cuyo espacio heterogéneo se explica el fenómeno estético en su totalidad con una visión integradora.

En este marco general, lo dialógico, lo polifónico y lo carnavalesco constituyen los temas básicos de todo el pensamiento semiótico bakhtiniano. Estas tres categorías

a su vez están en dependencia directa con la categoría de la alteridad. La presencia del "otro" inherente a la existencia social del hombre y, desde luego, a toda su actividad comunicativa nos remite al concepto de "dialogismo" que influirá decididamente en la teoría del enunciado y de los géneros discursivos, porque para el crítico ruso el "dialogismo" constituye la esencia de la comunicación discursiva.

Según Bakhtin, el dialogismo se constituye en primer lugar, con la participación del destinatario como sujeto activo del discurso y de la construcción del enunciado. La respuesta a esta situación dialógica concreta de la comunicación ya no es el mensaje, -término que en Saussure implica de alguna manera la pasividad del receptor-, sino del enunciado entendido como totalidad de sentido. En segundo lugar, con la aprehensión que hacen los sujetos discursivos de enunciados anteriores, tanto ajenos como propios, que influyen en la concreción de nuevos enunciados. En esta interacción discursiva, el enunciado no sólo se adecúa a un interlocutor concreto sino también a las posibles respuestas de otros e incluso a las respuestas de las generaciones futuras. Esto depende del grado de comunicación que se establezca y de la complejidad de la esfera pragmática en que se realice el intercambio discursivo. De esta manera, las

manifestaciones culturales han de ir orientadas a materializar esa actitud dialógica que constituye la esencia de la vida del hombre, pues el lenguaje, en tanto signo funciona como factor activo en la organización del sistema de nociones, valores, ideas y conceptos, porque registra todas las fases transitorias y permanentes del cambio social como agente comunicativo que es por excelencia. Por consiguiente, el lenguaje es una esfera de creación y prácticas dialógicas que se materializa en el territorio interindividual.

A partir de estas nociones pragmáticas del dialogismo, Bakhtin construye su teoría de los géneros prenovelescos y su relación con la novela como género aún en formación.

Bakhtin critica las limitaciones de la teoría hegeliana-lukácsiana de la novela y propone un acercamiento histórico de la misma. Sus reflexiones críticas ofrecen una explicación diferente del origen y surgimiento de este género. La novela la considera no como la ramificación de la épica sino, por el contrario, como su antítesis; como una fuerza antigénica constantemente innovadora, autocrítica y liberada de la rigidez clásica y de toda envoltura metafísica. De esta manera, Bakhtin logra dar cuenta del origen socio-

histórico del género novelesco y de su estructura polifónica estableciendo una relación con los géneros jocosos en el nivel de la contemporaneidad y no en el del pasado mítico o heroico.

En el núcleo de la propuesta socio-histórica de la novela bakhtiniana encontramos dos consideraciones básicas de su pensamiento novelesco. La primera considera que la historia de la novela y su hegemonía definitiva hacia la segunda mitad del siglo XIX son inseparables de las relaciones antagónicas que mantenía con los géneros clásicos, y con su posición en la jerarquía del sistema literario tradicional. Bakhtin sostiene que es crucial observar en esta problemática no una simple lucha de tendencias o escuelas literarias, "sino una lucha profunda e histórica de los géneros, la formación y crecimiento de la base genérica de la literatura" (12).

Este énfasis en la peculiaridad formal de la novela como género, en contraposición con la naturaleza monoestilística de la tragedia o la lírica, lleva a Bakhtin a identificar tres características esenciales que definen el género novelesco:

1. La tridimensionalidad estética de la novela, relacionada con la conciencia multilingüe que se

realiza en ella:

2. El cambio radical de las coordenadas tempoespaciales de la imagen literaria en la novela;
3. La nueva zona de construcción de la imagen literaria en la novela, y específicamente, la zona de máximo contacto con el presente (la contemporaneidad) en su carácter "inacabado" (13).

De esta primera consideración se deriva una tipología del discurso o, mejor, una redistribución de los géneros discursivos, concepto operatorio que Bakhtin sugiere para el análisis del enunciado.

Bakhtin identifica por lo menos dos tipos de discursos narrativos. El primero, el "discurso monológico" caracterizado por su unidad de estilo. Los cánones impuestos a sus formas literarias rehusan volverse a sí mismos o a entablar un "diálogo" con el presente en devenir. Es el caso de la épica. El principio organizativo de la estructura épica nunca utiliza el habla del "otro". Los dos aspectos de su enunciación, historia/discurso, quedan limitados por el punto de vista del narrador, el cual coincide con el mundo cerrado, armónico y uniforme que representa la forma épica, la tragedia o el mito.

El segundo tipo de discurso es el "dialogico". Está caracterizado por la pluralidad de tonos y estilos, con base no sólo en una estratificación lingüístico-literaria, "plurilingüismo" (14), sino en la presencia del fenómeno de la "polifonía" o sea la dialéctica de varias voces con-contrapuestas. Este discurso está representado por el género novelesco. La novela es el espacio de encuentro, contradicción y relativización de todos los discursos. En el cronotopo novelesco se escenifica la novelización y la parodización de los géneros tradicionales, del pensamiento no oficial, de las formas festivas y carnavalescas, del lenguaje vulgar y grotesco y, sobre todo, del ser vivo de la palabra.

La segunda gran consideración que deducimos de la teoría bakhtiniana es una propuesta metodológica para el estudio de las formas novelescas (15). Su propuesta consiste en analizar los fenómenos de la "novelización" y de las formas de estilización y "parodización" de los géneros clásicos y de los estilos directos que formaliza el género novelesco.

Los fenómenos de la "novelización" y la "parodización", según Bakhtin, los encontramos expresados de tres maneras. Primero, hay una renovación más libre y plástica del lenguaje a cuenta del plurilingüismo

extraliterario y de los estratos novelísticos de la lengua literaria. Segundo, la situación de privilegio del habla y su carácter dialógico que lleva a reafirmar una característica fundamental de la novela: su gran capacidad de albergar en sus formas lenguajes en "conflicto", lo mismo que la risa, la ironía, el humor y todo elemento de autoparodización. Tercero, "y esto es lo más importante, la novela introduce en ellos la problematización, un inacabamiento semántico específico y un contacto vivo con la contemporaneidad no terminada y en formación (el presente no concluido)" (16).

La otra gran categoría bakhtiniana es la del carnaval, salido de la cultura popular de la Edad Media y del Renacimiento. El carnaval se presenta como un acto hostil de subversión que simboliza la oposición y la transgresión momentánea de la cultura oficial o "el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes" (17).

Los elementos carnavalescos se caracterizan por la risa satírica, la ambivalencia de los caracteres, el desdoblamiento de los personajes y la conjunción de los contrarios. Sus imágenes ambivalentes remiten a la

dialéctica unificadora y recurrente del ciclo vital, vida-muerte-renacimiento, derivada de la antigua concepción del mundo. De ahí que se pueda afirmar que el carnaval es una forma de vivenciar el mundo y no una manera de representarlo.

La estructura carnavalesca, como contrapunto y reto a la razón, encuentra en la plaza pública el espacio ideal para su recreación festiva y crítica. Allí las blasfemias, improperios, gritos, pregones de diversos asuntos y la literatura de pronósticos burlescos resuelven su heterogeneidad al contacto libre y familiar de todas las voces sociales. En la plaza pública "La conducta, el gesto y la palabra del hombre se liberan del yugo de toda subordinación jerárquica (de estamento, oficio, edad, fortuna) que los determina en su vida fuera del carnaval y por lo tanto se perciben como excéntricos, inapropiados desde el punto de vista de la lógica de todos los días" (18); de esta manera llegan hasta las capas más profundas de las relaciones sociales y de hecho a la concreción de la estructura abierta al gran diálogo histórico-cultural del momento.

Aunque esta tercera categoría bakhtiniana ha sido la más cuestionada por la crítica actual, debido a su falta de sistematicidad no se le puede negar que ha abierto

nuevas posibilidades al trabajo crítico-literario porque no explica "EL TEXTO" en función de sí mismo sino en relación con una semiótica de la cultura y de la vida misma del hombre. Por lo mismo, la perspectiva histórico-social que propone Bakhtin para el estudio de las formas narrativas es sin lugar a dudas una propuesta saludable para acercarnos a la "des-construcción" de la heterogeneidad formal o "incendio carnavalesco" de la narrativa de García Márquez y señalar sus particulares derroteros dentro de la actual narrativa latinoamericana en relación con su historia, con su cultura y con la propia vida de sus habitantes. Finalmente, la propuesta bakhtiniana considera que la base teórica de la novela aún no se ha consolidado completamente y por eso no se puede predecir sus posibilidades artísticas todavía.

## **B. METODOLOGIA**

Nuestra propuesta de lectura implica analizar el movimiento del "TEXTO" de García Márquez a través de diversos niveles de abstracción pero sin perder de vista la historicidad concreta de sus obras. Esto lo vamos a llevar a cabo valiéndonos de diversos instrumentos analíticos.

### **1. Teóricos:**

a. Las consideraciones del modelo semiológico de Bakhtin referente a la teoría del enunciado, al género novelesco y, en particular, a sus tres grandes categorías de dialogismo, polifonía y carnavalización.

b. Las distinciones que Yuri Lotman establece en los "ejes constructivos del texto" y de la composición de la obra artística (19).

2. Pragmáticos: análisis trans-lingüístico del discurso:

a. Análisis de las formas de novelización y parodización de la palabra y del discurso narrativo de García Márquez.

b. Análisis de las rupturas en el ritmo de la enunciación y en las yuxtaposiciones léxicas.

c. Análisis de las innovaciones que efectúa García Márquez en el cronotopo de la imagen literaria.

d. Análisis de la proliferación y reiteración del vocabulario y "formas grotescas", como signos de carnavalización literaria presentes en la narrativa de García Márquez.

En nuestro análisis no perderemos de vista que el sistema bakhtiniano parte del pensamiento marxista antidogmático contemporáneo. Por lo mismo, nuestra

propuesta de lectura se cuidará en todo momento de no presionar el análisis para hacer valer planteamientos puramente teóricos. En este caso, preferimos acudir a las aportaciones de otras fuentes teóricas, a los debates de las actuales posiciones semióticas, lo mismo que a nuestras propias extrapolaciones intentando armonizarlas con los fundamentos ideológicos sobre los que descansa el sistema bakhtiniano.

### C. FORMA DE EXPOSICION

Nuestro estudio consta de una Introducción, el corpus del trabajo, las Conclusiones y la Bibliografía.

La INTRODUCCION contiene el planteamiento del problema, la justificación del objeto de estudio y el sentido general que persigue nuestro trabajo. En la metodología describimos concretamente los principios teóricos y pragmáticos que tendremos en cuenta en la realización de nuestra propuesta de lectura.

El corpus del trabajo comprende tres capítulos analíticos:

El primer capítulo intitulado "La palabra y el discurso en el "TEXTO" de García Márquez" abarca el

análisis de las formas de novelización de la palabra y el discurso garciamarquiano, con base en la teoría del enunciado y en los tipos de discursos propuestos por Bakhtin.

El segundo capítulo, La COMPOSICION ARTISTICA DEL "TEXTO" DE GARCIA MARQUEZ, está consagrado a analizar la forma "panóptica" del "TEXTO" del Nobel colombiano en el marco de una semiótica de la cultura, y con base en la Estructura del texto artistico de Yuri Lotman.

Finalmente, en el tercer capítulo, "LA VISION CARNAVALESCA EN EL "TEXTO" DE GARCIA MARQUEZ", analizamos la modelización popular de las imágenes "grotescas" como formas de novelización y parodización del discurso oficial de nuestra historia.

En las CONCLUSIONES damos cuenta de las deducciones finales que nuestra propuesta de lectura nos permitió inferir y que, de alguna manera, se constituyen en nuestro aporte a la "des-construcción" del sistema literario de García Márquez.

Por último, en la BIBLIOGRAFIA hacemos una recopilación de las formas de recepción de la obra de García Márquez, de los artículos, cuentos y novelas

escritos por el autor aracaleffo y de las obras generales sobre teoría y crítica literaria citadas en el trabajo.

## NOTAS DE LA INTRODUCCION

1. Ver, sobre todo, los textos y las recopilaciones que aparecen consignadas en los apartados C y D de nuestra bibliografía general.
2. Si el lector desea conocer en detalle la biografía de Gabriel García Márquez, puede consultar los siguientes libros: Historia de un deicidio de Mario Vargas Llosa, sobre todo, el primer capítulo "La realidad real". Caracas, Monte Avila, 1971.  
Gabriel García Márquez. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. "El olor de la Guayaba". Bogotá, Plaza y Janés, 1983.  
El otro García Márquez. Los años difíciles, de Pedro Solera, Bogotá, Plaza y Janés, 1988.  
La soledad y la gloria, de Oscar Collazos, Bogotá, Plaza y Janés, 1988.
3. El gran reconocimiento se lo hizo M.M. Bakhtin en su interesante y amplio estudio titulado La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. (Traducción de Julio Forcat y César Conroy). Madrid, Alianza Editorial, Segunda Edición, 1988.
4. Empleamos el término de "realismo grotesco" en el sentido que le da Bakhtin o sea de "transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto". Ibidem p. 24.  
Ver, además, L. Pinski, El realismo en la época renacentista. Moscú, Ediciones Literarias del Estado, 1971.
5. Ernesto González Bermejo, Cosas de escritores. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971, p. 31.
6. Las citas del presente estudio corresponden a las siguientes ediciones:  
Gabriel García Márquez, Cien años de soledad, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1982. (En adelante C.A).  
Gabriel García Márquez, El otoño del patriarca, Bogotá, El círculo de Lectores, 1975 (En adelante O.P).  
Gabriel García Márquez, Crónica de una muerte

anunciada, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1981. (En adelante C.M).  
 Gabriel García Márquez, El general en su laberinto, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1989. (En adelante G.L).

Junto a la cita colocaremos las abreviaturas y la página correspondiente. Todos los subrayados son nuestros.

7. Ver sobre todo la recopilación hecha por Jacques Gilard, Obra Periodística, Barcelona, Bruguera 1981-1983, 4 volúmenes, 1982.
8. María Elvira Sampor, entrevista exclusiva con G.M. "El general en su laberinto: un libro vengativo". México, La Jornada, año 5, No. 238, 9 de abril, 1989, p. 5.
9. En esta coincidencia de enfoques idealistas encontramos que una de las aproximaciones críticas imperantes en la recepción de la obra de García Márquez es aquella que recurre al myth and ritual approach o ahistórico rastreo de mitos y arquetipos clásicos. Esta crítica obsesionada por los mitos se ha convertido en una bola de nieve hasta llegar a descontextualizarse e insertarse en una corriente significativa universal.

El método arquetípico se apoya en una hermenéutica intertextual para explicar la estructura de la obra de García Márquez. Los mitos son analizados como la recurrencia mecánica de un behavior patterns, no en cuanto explican el comportamiento social e ideológico de la unidad formal de la obra garcimarquiana, sino como el efecto abstracto de una modelización artística vacía.

Por eso, los "hallazgos" críticos del método arquetípico no son más que categorías pre-establecidas que niegan o abordan muy tangencialmente la función semiótica del texto literario y del sistema de valores que engendra toda formalización estética en interacción con el espacio histórico de donde surge.

Ver, por ejemplo, García Márquez o el olvidado arte de contar, de Ricardo Gullón. Madrid, editorial Taurus, 1970.

El mundo mítico de Gabriel García Márquez, de Carmen Arnau, Barcelona, ediciones Península, 1975.

Breve estudio de la novelística de Gabriel García Márquez, de Vincenzo Bolletino, Madrid, editorial Playor, 1973.

Las claves del mito en Gabriel García Márquez, de Jara René y Jaime Mejía, Chile, editorial Universitaria de Valparaíso, 1972.

Cien años de soledad: una interpretación, de Josefina Ludmer, Buenos Aires, editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

Claves simbólicas de García Márquez, de Graciela Maturo, Buenos Aires, editorial Fernando García Cambeiro, 1972.

El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez, de Olga Carrera González, Miami, ediciones Universal, 1974.

Macondo una realidad llamada ficción, de Homero Mercado Cardona, Barranquilla, 1971.

Creación mítica en la obra de García Márquez, de Katalin Kulin, Budapest, 1980.

Gabriel García Márquez: La línea, el círculo y las metamorfosis del mito, de Michael Palencia-Roth, Madrid, editorial Gredos, 1981.

10. Empleamos la noción de "TEXTO" como una organización semiótica interna que lo convierte a nivel paradigmático en un todo estructural. Concepto que teoriza Yuri Lotman en su obra Estructura del texto artístico, "El concepto de texto". (traducción de Victoriano Imbert). Madrid, ediciones Ismo, colección fundamentos 58, 1978, p. 71-77.

El "TEXTO" de García Márquez lo hemos conformado con cuatro de sus novelas: Cien años de soledad, El otoño del patriarca, Crónica de una muerte anunciada y El general en su laberinto.

11. Ver algunas semblanzas como la de Hélène Fouliquen, "Presentación de M. Bajtin, biografía y bibliografía". Bogotá, Argumento. Sociología de la literatura. Nos. 10/11-12/13, 1985, p. 125-135.

Medvedev P.N./Bajtín M.M. The formal method in literary scholarship, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1978, p. 9-23.

Bajtín, M.M., The dialogic imagination, Austin and London, Texas University Press, 1981, p. 15-34.

Todorov Tzvetan, Le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981, p. 7-26.

Michael Holquist y Katerina Clark, Mikhail Bakhtin, Mass. Harvard University Press, 1984.

12. Mijail M. Bajtín, Problemas literarios y estéticos. (Traducción de Alfredo Caballero), La Habana, editorial Arte y Literatura, 1986, p. 515.
13. Ibidem., p. 522.
14. El "plurilingüismo" se caracteriza por dos particularidades: 1. "Se introduce una diversidad de "lenguajes" y horizontes verbal-ideológicos genéricos, profesionales, estrato grupales (...) de tendencias, cotidiano-corrientes (...) si bien dentro de los límites de la lengua literaria escrita y convencional: por lo demás, estos lenguajes no se adscriben a determinados personajes, sino que se introducen en forma impersonal "por el autor", alternando (...) con la palabra autoral directa.  
2. Los lenguajes y horizontes socio-ideológicos introducidos, aunque se emplean, naturalmente, para la realización refractada de las intenciones del autor, se desenmascaran y destruyen como falsos, hipócritas, ambiciosos, limitados y estrechamente razonables e inadecuados a la realidad".  
Bakhtín, Problemas literarios ..., Op. cit. p. 143.
15. Ibidem., p. 513. "La épica y la novela". (Sobre una metodología de investigación de la novela).
16. Françoise Pérus, "La conceptualización de la novela. Su relación con el estudio de la narrativa Hispanoamericana". México, Plural, XVII aniversario, septiembre 1988, p. 54.
17. Bakhtín, La cultura popular..., Op. cit. p. 15.
18. Mijail M. Bajtín. La poética de Dostoievski. (Traducción de Tatiana Bubnova). México, Fondo de cultura económica, 1986, p. 142.
19. Yuri Lotman, Op. cit. p. 205ss.

## I. LA PALABRA Y EL DISCURSO EN EL "TEXTO" DE GABRIEL

GARCIA MARQUEZ

"Para un prosista, el mundo está saturado de palabras ajenas, en medio de las cuales él se orienta y debe tener un oído muy fino para percibir lo específico del discurso del otro".

M.M. BAKHTIN

Los intentos por superar las tradicionales categorías de "inspiración", "originalidad" y "genio creador" llevaron en los comienzos de nuestro siglo a una doble orientación empírica del lenguaje: "El subjetivismo individualista" representado por las escuelas de

estética y por el formalismo y el "objetivismo abstracto" de la corriente estructuralista saussuriana (1).

La primera corriente toma como base el sujeto individual; la segunda, el abstracto sistema lingüístico del lenguaje y el juego pragmático de las dicotomías lengua/habla, sincronía/diacronía, paradigma/sintagma y la consiguiente división en niveles fonológico, morfosintáctico y semántico privilegiando la elementalidad de todas las categorías lingüísticas y el método formal imanentista. De otra parte, a estas corrientes no les interesa la relación del lenguaje con la realidad concreta que refleja, ni con el individuo como ser social que lo origina, sino la relación supuestamente autónoma entre los signos dentro del sistema cerrado, admitido y autorizado del lenguaje. De manera particular les interesa el acto creativo del habla individual y la lógica interna del sistema del lenguaje y de los signos entre sí, con total independencia de los significados ideológicos que dan contenido a esos signos y de la dialéctica intercomunicativa subyacente entre unos y otros dentro del dinamismo histórico de la comunicación social.

Bakhtin rechaza dialéctica y dialógicamente esas posturas lingüísticas tradicionales (2). Su sistema semiótico y su método social histórico aborda dinámicamente el funcionamiento de la interacción discursiva desentrañando el efecto social e histórico de todo uso del lenguaje. Esta interacción dialógica es la base epistémica de todo el sistema lingüístico bakhtiniano:

"El lenguaje adquiere vida y desarrollo histórico precisamente aquí, en la comunicación verbal concreta, y no en el abstracto sistema lingüístico de las formas de la lengua, ni en la síquis individual de los hablantes" (3).

Para Bakhtin la lengua y la palabra son casi todo en la vida humana; éstas cobran sentido y vigencia histórica a la luz del contacto material dado. De ahí que todo fenómeno verbal, Bakhtin lo ubique dentro de la situación espacio-temporal del "aquí" y del "ahora" en que comunica o comunicó; con un sujeto enunciador y un destinatario al menos previsto, lector u oyente, implícito en tal uso de la palabra hablada o escrita, y finalmente, no olvida los componentes cognitivos y axiológicos, expresos o implícitos, en todo uso del lenguaje. En estas condiciones, la palabra emitida o el texto leído, considerados como enunciados, pasan a ser hechos históricos indiscutibles (4). Por eso se puede

afirmar que toda comunicación verbal, toda comunicación escrita, todo proceso comunicativo se lleva a cabo en forma de diálogo por la presencia o el reconocimiento del "otro" en un contexto dado.

"Yo me conozco y llego a ser yo mismo sólo al manifestarme para el otro, a través del otro y con la ayuda del otro. Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por la relación a la otra conciencia (al tú). La ruptura, el aislamiento, la cerrazón en sí mismo como la causa principal de la pérdida, de sí mismo. No aquello que sucede dentro, sino lo que acontece en la frontera de la conciencia propia y ajena, en el UMBRAL (...) Ser significa comunicarse" (5).

La filosofía del lenguaje bakhtiniano cree imposible concebir el ser fuera de las relaciones dialógicas que lo ligan al "otro". La presencia del "otro" en niveles diferentes, no importa en qué términos se defina esa alteridad, es inevitable en toda generación discursiva. Para Bakhtin, todo enunciado desde su surgimiento hasta su conclusión se presenta internamente dialógico por ser la presencia o el reconocimiento del "otro". Este "reconocimiento" comporta en sí mismo un diálogo que nos lleva a la noción bakhtiniana de "dialogismo" que posee las siguientes características:

"Las relaciones dialógicas son de carácter extralingüístico, pero al mismo tiempo no pueden ser separadas del dominio de la palabra, es decir, de la lengua como fenómeno total y

concreto (...). La comunicación dialógica es la auténtica esfera de la vida de la palabra. Toda la vida de una lengua, en cualquier área de su uso (cotidiana, oficial, científica, artística, etc.) está compenetrada de relaciones dialógicas.

Las relaciones dialógicas no se reducen a las relaciones lógicas y temático-semánticas que en sí mismas carecen de momento dialógico. Deben ser investidas por la palabra, llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresadas en la palabra, para que entre ellas puedan surgir dichas relaciones (...).

Finalmente, las relaciones dialógicas son igualmente posibles con respecto al propio enunciado de uno, en su totalidad, con respecto a sus partes aisladas y con respecto a la palabra aislada en el enunciado, en el caso de que nos separemos de alguna manera de ellos, hablemos con cierta reserva interna, tomemos una distancia a ellos o desdobleemos la autoría" (sic) (6).

A la luz de estas características, podemos inferir lo siguiente:

1. Se da por sentado que el lenguaje, en tanto signo, es un fenómeno social y, por consiguiente, es una esfera de creación y de comunicación "dialógica" que se produce en el territorio interindividual y que está fuera del alcance de la lingüística tradicional.
2. Que las relaciones "dialógicas" están presentes en cualquier manifestación comunicativa, tanto oral como escrita, y aseguran la captación del sentido de la comunicación enunciativa dentro -claro está- del

contexto dialógico en que se produzcan.

3. Todo enunciado sólo puede ser visto como tal, cuando se analiza como un eslabón de la cadena discursiva; su sentido se determina por la confluencia de múltiples factores que no sólo actúan dentro del sistema de la lengua, sino que también forman parte de la estructura dialógica en general.
4. En todas sus esferas el discurso humano debe abordarse como una confluencia de elementos dinámicos, ya que en todo enunciado hay siempre huellas y tendencias que revelan la existencia de otros sujetos discursivos que influyen directa o indirectamente a través de sus respectivos enunciados. En otras palabras, el sentido implícito del "dialogismo" no se da en el vacío; siempre se halla atravesado por algún antecedente discursivo que a su vez se remite a una red discursiva socio-histórica preexistente.

La especificidad de estas premisas planteadas hay que tenerla en cuenta en el análisis del enunciado bakhtiniano (7).

Para Bakhtin "todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados" (8). Valga aclarar que el "enunciado" bakhtiniano no guarda coincidencia teórica con el "enunciado" tal como lo plantea la lingüística tradicional. Al concepto de enunciado como mínima unidad gramatical, oración o frase, el crítico ruso le opone el de unidad de la comunicación discursiva determinada por la alternancia de los sujetos hablantes y de entidad total de significación, cargada de juicios, valoraciones y significaciones en contacto con el horizonte cognitivo-axiológico del "otro". En consecuencia, para que una expresión verbal se comporte como enunciado, en el sentido bakhtiniano, debe poseer las siguientes características:

1. El enunciado está delimitado por el cambio de los sujetos discursivos;
2. El enunciado tiene un carácter específicamente concluso determinado por los siguientes criterios:
  - a) El enunciado puede ser contestado;
  - b) es una totalidad porque
    - es capaz de agotar el sentido de su objeto, en una situación concreta.
    - pone de manifiesto la concepción que el hablante tiene del objeto del discurso, o la instancia volitiva.
    - está constituido por formas genérico-composicionales típicas que lo marcan como perteneciente a un género discursivo específico.
3. El enunciado se caracteriza por la capacidad de

establecer relaciones específicas con los enunciados de otros a través de:

- a) momento expresivo;
- b) momento estilístico;
- c) evaluación personal" (9).

Por otro lado, debemos tener en cuenta que la constitución de los enunciados obedece a ciertos criterios fijos que funcionan de acuerdo con las convenciones sociales. De esta manera, el enunciado debe estudiarse en todas sus esferas, como una confluencia de elementos dinámicos, múltiples y heterogéneos en el fenómeno de la interacción discursiva. De ahí que toda reflexión sobre el enunciado bakhtiniano implica necesariamente el análisis del lenguaje como proceso dialéctico que crea y soporta su propia historia; sólo si se aborda así el problema de la relación entre el signo y la existencia, el lenguaje puede encontrar su justificación concreta como "refracción dialéctica de la existencia en el signo" (10).

Para fundamentar y demostrar pragmáticamente la especificidad dialógica del enunciado, Bakhtin elaboró una tipología de las posibles manifestaciones de la "palabra bivocal" y, en general, de todas las probables orientaciones del enunciado con respecto a la palabra ajena. Tan importante es para nuestro análisis de la palabra y del discurso en el "TEXTO" de Gabriel García

Márquez, que reproducimos la totalidad del esquema bakhtiniano.

"I. Discurso orientado directamente hacia su objeto en tanto que expresión de la última instancia interpretativa del hablante.

II. Discurso objetivado (discurso de un personaje representado) :

1. Con predominio de rasgos de tipificación social. {Diferentes grados de objetivación
2. Con predominio de rasgos de tipificación individual.

III. Discurso orientado hacia el discurso ajeno (palabra bivocal)

1. Palabra bivocal de una sola orientación:

- a. Estilización
  - b. Relato del narrador
  - c. Discurso no objetivado del personaje, portador parcial de las opiniones del autor.
  - d. ICHERZÄHLUNG.
- { Al disminuir el grado de objetivación, tienden a una fusión de voces, o sea, al primer tipo de discurso.

2. Palabra bivocal de orientación múltiple:

- a. Parodia con todos sus matices;
  - b. Narración paródica;
  - c. ICHERZÄHLUNG paródico;
  - d. Discurso de un personaje parodiado
  - e. Cualquier reproducción de la palabra ajena con cambio de acentuación.
- { Al disminuir la objetivación y al activarse el pensamiento ajeno, se dialogizan internamente y tienden a la desintegración en dos discursos (dos voces) del primer tipo.

3. Subtipo activo (palabra ajena reflejada):

- a. Polémica interna oculta;
  - b. Autobiografía y confesión con matización polémica;
  - c. Todo discurso que toma en cuenta a la palabra ajena;
- { El discurso ajeno actúa desde el exterior; son posibles las formas más diversas de correlación con la palabra ajena y diferentes grados

- d. Réplica del diálogo;                    ] de su influencia  
e. Diálogo oculto.                        ] "deformadora" (11)

Teniendo en cuenta esta clasificación, la palabra concreta puede pertenecer simultáneamente a diversos tipos de discursos según la profundización dialógica del enunciado.

De ahí que las variantes de esta tipología bakhtiniana no deben concebirse de un modo abstracto e inamovible dentro del texto literario. A pesar de tratarse de planos representativos distintos, no se contraponen en absoluto.

Sin embargo, estos tipos de discursos son puntos de vista específicos acerca del mundo, de las formas de interpretación verbal, de los horizontes objetivos y de valoraciones estético-semánticas especiales. Como tales, estos tipos de discursos se complementan recíprocamente, se correlacionan de manera "dialógica" y se encuentran y persisten en la conciencia de los personajes y, ante todo, en la conciencia creadora del novelista.

De otra parte, la elaboración estilística de estos tipos de discursos es diferente. El discurso orientado directamente hacia su objeto debe adecuarse a éste (cognitivo, poético u otro) inmediatamente. Debe

significar, expresar y representar sin intermediarios. Es decir, es un discurso puramente objetivo, como la función referencial, donde la palabra directa se hace fuerte, instantánea, significativa y sin trabas comunicativas.

En cambio, las motivaciones enunciativas en la palabra objetivada se hallan privilegiadas por las orientaciones discursivas del autor, y no desde el punto de vista de su motivación temática. La palabra objetivada se tife de nuevos horizontes semióticos por la esfera social del narrador.

En el caso del discurso orientado hacia la palabra ajena o discurso bivocal, el proceso de transferencia estilística y sus intenciones ético-comunicativas se manifiestan básicamente por el dialogismo literario. El autor necesita adherirse a cánones literarios pre-existentes que en su proceso de creación se ve obligado a tener en cuenta, porque toda su formalización artística participa en mayor o menor medida de la tradición de los géneros, de ciertas convenciones estéticas, así como su propio rol social que lo motiva a adoptar un estilo propio y una proyección hacia la "palabra ajena" en función de la particular cosmovisión que sustente su enunciado.

A partir de estas precisiones teóricas bakhtinianas, analizaremos la palabra y el discurso en el "TEXTO" de García Márquez.

#### A. HOMOFONISMO Y DIALOGISMO EN EL DISCURSO NARRATIVO DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Las instancias enunciativas que modeliza el "TEXTO" de Gabriel García Márquez nos impresionan no por la variedad, ni por la multiplicidad de sus formas discursivas, sino por las formas extremas y constantes que adopta. En su "TEXTO" predomina ostensiblemente la palabra bivocal de orientación múltiple, internamente dialogizada por la estetización paródica, el hibridismo y las motivaciones pseudo-objetivas; así como el subtipo activo de la palabra reflejada, como la polémica interna y el diálogo oculto, y, en menor grado, la palabra bivocal de una sola orientación.

En el discurso narrativo de García Márquez, estas variables de la palabra orientada hacia el discurso ajeno se encuentra seriamente imbricadas por la motivación crítica del narrador que apunta en su totalidad enunciativa al reconocimiento de la palabra ajena, de la palabra del "otro" o sea, la palabra de la clase

popular. Esta novelización particular de la "palabra ajena" lleva al autor a considerar la cultura popular no como fruto exclusivo de la imposición de un régimen socio-cultural surgido de la conquista y del imperialismo, sino como la objetivación particular de su colectiva personalidad social.

El replanteamiento histórico que recrea la palabra y el discurso de García Márquez se va formalizando a través de un "diálogo polémico", en cuya gama de tonalidades la diégesis narrativa va contraponiendo orientadoramente las dos naciones colombianas, que a decir de Lenin conforman cada nación contemporáneas:

"En la cultura nacional existen, aunque sea en forma rudimentaria, elementos de cultura democrática y socialista, pues en cada nación hay masas trabajadoras y explotadas, cuyas condiciones de vida engendran inevitablemente una ideología democrática y socialista. Pero cada nación posee así mismo una cultura burguesa (...) no simplemente en forma de elementos sino como cultura dominante" (12).

En el "TEXTO" de García Márquez esta presencia polémica de las dos naciones ha sido posible en el momento en que los narradores "heterodiegético" y "homodiegético", en términos de Genette (13), asumen la palabra ajena del discurso popular y la estilizan con las valoraciones axiológicas y cognitivas de su propia

cultura, recurriendo al discurso de un personaje parodiado o a la parodia de grandes eventos históricos y culturales, como lo comprobaremos en el análisis del "plurilinguismo".

Ahora bien. Si concebimos el discurso narrativo de García Márquez como la forma arquitectónica de un gran diálogo polémico, parece adecuado comenzar el análisis de su discurso narrativo problematizando la noción de "autor polifónico", propuesto por Bakhtin.

La evolución del discurso narrativo de García Márquez va marcada por la constitución de un enunciado que asume a la vez la voz y la estructura dialógica del habla popular y la voz matizadamente orientadora del autor. Precisamente el autor es quien construye el discurso narrativo y, también, es quien le confiere a la actividad dialógica una dimensión direccional homofónica asumiendo su sentido y su impacto cognitivo-axiológico a través de una típica construcción pseudo-objetiva de dos acentos y dos estilos con un mismo horizonte semiótico. En este sentido, resulta inevitable la homofonía y el dialogismo en las instancias enunciativas del discurso garciamarquiano; en otras palabras, su novelización discursiva implica la construcción de una conciencia

mixta, pragmáticamente dialógica pero cognitiva y axiológicamente homofónica.

Por eso, en el discurso garciamarquiano no existe la polifonía como la confrontación ideológica de conciencias sino una yuxtaposición de voces sin modificarse la una a la otra porque no hay debate de ideas, como en la polifonía real, sino la confluencia complementaria de voces, muchas veces anónimas, que confunden al mismo tiempo su actitud axiológica hacia sí mismas como hacia los otros. Es por eso que la voz del narrador es característicamente orientadora de la voz homofónica de los personajes; el narrador diegético es quien asume el papel del portador de la memoria de los "otros", y el recuerdo colectivo sólo viene a instancias de su propia evocación.

La ausencia del diálogo como género en el discurso de García Márquez confirma nuestra hipótesis. Incluso, el mismo novelista es consciente de esta ausencia cuando responde a la pregunta de Plinio Apuleyo Mendoza: "Por qué le das tan poca importancia al diálogo en tus libros?":

"Porque el diálogo en la lengua castellana resulta falso. Siempre he dicho que en este idioma ha habido una gran distancia entre el

diálogo hablado y el diálogo escrito. Un diálogo en castellano que es bueno en la vida real no es necesariamente bueno en las novelas. Por eso lo trabajo tan poco" (14).

La ausencia del diálogo como posibilidad formal de la polifonía real, cede su lugar al vasto juego descriptivo de personajes, objetos y situaciones particulares enmarcado en una orientadora polémica o diálogo ocultos.

Las abundantes descripciones en el discurso narrativo de García Márquez no cumplen un papel puramente estético, decorativo o de ludibrio lingüístico; por la consciente orientación del narrador, la descripción se convierte en un elemento capital de "dialogismo", cumpliendo la función que Genette denomina como "descripción significativa" (15), porque su papel no se queda en el peldaño de la factualidad formal sino que garantiza la unidad homofónica de la estructura discursiva.

Veamos, por ejemplo, en Cien años de soledad. Desde el comienzo mismo de la novela el narrador heterodiegético estiliza la voz narrativa, no identificada, del discurso mítico de la fábula donde un héroe popular en trance de su muerte reconstruye su historia pasada:

"Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde en que su padre lo llevó a conocer el hielo" (C.A. 7).

A renglón seguido, la misma voz narrativa en un tono abiertamente orientado hacia su objeto nos describe el espacio modelizador donde se va a desarrollar el mundo cognitivo y axiológico de Macondo:

"Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo" (C.A. 7).

En esta obertura de la novela se imbrican el discurso orientado del narrador "heterodiegético" con la palabra bivocal de orientación múltiple confiriéndole al enunciado un carácter objetivo del que ni el propio autor parece dudar. Los mismos efectos semióticos ocurren cuando el narrador acude al artificio estético de las enumeraciones, las repeticiones, las comparaciones y el trastocamiento de las cualidades de los objetos para intercalar la expresión autoral directa y la opinión ajena indirecta:

"Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquiades, (...) Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aún los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquiades" (C.A. 7).

La descripción de los personajes de mayor función axial en Cien años de soledad representa otra buena ilustración del dialogismo descriptivo que va adquiriendo en la diégesis narrativa nuevos contenidos y nuevas valoraciones estéticas y, a su vez, va reafirmando la función homofónica del discurso orientado de García Márquez:

"Aquel ser prodigioso que decía poseer las claves de Nostradamus, era un hombre lúgubre, envuelto en un aura triste, con una mirada asiática que parecía conocer el otro lado de las cosas. Usaba un sombrero grande y negro, como las alas extendidas de un cuervo, y un chaleco de terciopelo patinado por el verdín de los siglos. Pero a pesar de su inmensa sabiduría y de su ámbito misterioso, tenía un peso humano, una condición terrestre que lo mantenía enredado en los minúsculos problemas de la vida cotidiana" (C.A. 11).

El narrador heterodiegético construye su discurso objetivado privilegiando los rasgos de caracterización

individual y filtrando su subjetivismo orientador al proyectar su voz más allá de la objetivación directa; de esta manera, las formas de expresión destacan rasgos positivos del personaje y el enunciado resulta solidario con él.

La particular apropiación de las formas descriptivas de la que hace gala la voluntad autoral siempre se sale de los cauces de la percepción convencional de las cosas para ingresar al campo de la semiótica histórica. Tal es el caso de la descripción del coronel Aureliano Buendía quien recibe todo el peso ideológico de la caracterización del fracaso de la revolución democrática en nuestro continente:

"El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. Sobrevivió a una carga de estricnina en el café que habría bastado para matar un caballo. Rechazó la Orden de Mérito que le otorgó el presidente de la república. Llegó a ser comandante general de las fuerzas revolucionarias, con jurisdicción y mando de una frontera a otra, y el hombre más temido por el gobierno, pero nunca permitió que le tomaran una fotografía. (...) Aunque peleó siempre al frente de sus hombres, la única herida que recibió se la produjo él mismo después de firmar la capitulación de Neerlandia que puso término a casi veinte años de guerras civiles".  
(C.A. 105).

La solidaridad del tono discursivo con el personaje está dada por la espectacularidad y progresivo acaloramiento de los elementos descriptivos. El narrador no se sorprende de las cosas que nos describe porque está en posesión de una competencia cognitiva suficiente por su triple papel de testigo, juez y vigía. Resulta tan real y tan cercano todo ese mundo épico de datos desmesurados que una frase tan sencilla como "El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos" encierra en sí misma todo el peso subjetivamente orientador del discurso narrativo. De esta manera se explica el carácter dialogal y homofónico que asume la descripción en Cien años de soledad. El narrador heterodieético asume sin dogmatismos y sin restricciones las posiciones ideológicas de sus personajes. Esta particular novelización de la palabra autoral siempre pretende una definida significación axiológica. Su intencionalidad orientadora no permite que la enunciación se elabore o se reproduzca simplemente, sino que busca enfatizar un particular punto de vista sobre los personajes-símbolos de la historia latinoamericana.

Estas constantes discursivas de Cien años de soledad adquieren una variante en las últimas frases de la novela

al fusionarse la voz orientadora del autor con la voz de Melquiades, materializada en los manuscritos. Allí se encuentra la historia de Macondo y de la familia Buendía, "escrita por Melquiades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación". (C.A. 402). A medida que se acerca el momento final de la diégesis narrativa, la voz orientadora del narrador y la voz de lo narrado coinciden y se fusionan para desintegrarse finalmente al concluir la novela:

" (...) y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si estuviera viendo en un espejo hablado". (C.A. 403).

Aún en esta variable discursiva, el personaje es objeto de la voz orientadora del narrador, y no una conciencia propia. El homofonismo del discurso orientado apunta, en esta ocasión, a una instancia mayor de estilización por cuanto el narrador manipula libremente el sentir del personaje e interviene en su trágico final, como ocurre nuevamente en las últimas frases de la novela:

"Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por

el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra" (C.A. 403).

En sí mismo el artificio de la fusión del narrador con el personaje no constituye per se una orientación axiológica y crítica del discurso. Es el sentido interno que adquiere la estructura discursiva por la orientación directa del narrador y el diálogo oculto que subyace en su orientación enunciativa en la cual la voz del personaje es matizada por la intención del autor.

No obstante estas generalizaciones sobre la homofonía y el dialogismo descriptivo en el discurso garciamarquiano es preciso tener en cuenta otras variables enunciativas que aunque no son constantes en Cien años de soledad forman parte importante de su diégesis narrativa. Tal es el caso del discurso no objetivado de Fernanda del Carpio. Allí, por un momento, la voz del narrador cede su privilegiado lugar a la caracterizada voz del personaje con la clara intención de novelizar una franca polémica entre el mundo del interior colombiano, los cachacos, y el mundo de la región caribeña, los costeros.

Los rezoncos, cantaletas, y abejorrees de Fernanda del Carpio están constituidos en gran parte por una sola oración sin punto y un fluir de conciencia joyceano.

El discurso asume una modalidad sintáctica que luego García Márquez estructurará más abiertamente en El otoño del patriarca:

"Y mientras más largas le daba a las urgencias del granero, más intensa se iba haciendo la indignación de Fernanda, hasta que sus protestas eventuales, sus desahogos poco frecuentes, se desbordaron en un torrente incontenible, desatado, que empezó una mañana como el monótono bordón de una guitarra, y que a medida que avanzaba el día fue subiendo de tono, cada vez más rico, más espléndido. Aureliano segundo no tuvo conciencia de la cantaleta hasta el día siguiente, después del desayuno, cuando se sintió aturdido por un abejorreo que era entonces más fluido y alto que el rumor de la lluvia, y era Fernanda que se paseaba por toda la casa doliéndose de que la hubieran educado como una reina para terminar de sirvienta en una casa de locos, con un marido holgazán, idólatra, libertino, que se acostaba bocarriba a esperar que le llovieran panes del cielo, mientras ella se destroncaba los ríñones tratando de mantener a flote un hogar emparapetado con alfileres, donde había tanto que hacer, tanto que soportar y corregir desde que amanecía Dios hasta la hora de acostarse, que llegaba a la cama con los ojos llenos de polvo de vidrio y, sin embargo nadie le había dicho nunca buenos días, Fernanda, qué tal noche pasaste, Fernanda, ni le habían preguntado aunque fuera por cortesía por qué estaba tan pálida ni por qué despertaba con esas ojeras de violeta, a pesar de que ella no esperaba, por supuesto, que aquello saliera del resto de una familia que al fin y al cabo la había tenido siempre como un estorbo, como el trapito de bajar la olla, como un monigote pintado en la pared, y que siempre andaba desbarrando contra ella por

los rincones, llamándola santurróna, llamándola farisea, y hasta Amaranta, que en paz descanse, había dicho de viva voz que ella era de las que confundía el recto con las tómporas, bendito sea Dios, qué palabras, y ella había aguantado todo con resignación por las intenciones del Santo Padre, pero no había podido soportar más cuando el malvado de José Arcadio Segundo dijo que la perdición de la familia había sido abrirle las puertas a una cachaca, imagínese, una cachaca. Mandona, válgame Dios, una cachaca hija de la mala saliva, de la misma índole de los cachacos que mandó el gobierno a matar trabajadores, dígame usted, y se refería a nadie menos que a ella, la ahijada del Duque de Alba (...)" (C.A. 313-314).

La novelización discursiva de esta parte de Cien años de soledad plantea desde el principio una polémica abierta entre la retórica oficial que los castellanos dejaron sembrada en el altiplano, -voz acartonada, formalista y solemne-, frente al lenguaje exuberante y descomplicado del pueblo caribeño. El narrador en su papel orientador del discurso asume inmediatamente la voz polémica para dejar planteada una fuerte crítica y una desacralización del discurso colonial que aún sobrevive en la cultura oficial colombiana en una atmósfera legendaria de la cual Fernanda del Carpio es su tipificación social.

Estas formas orientadoras del discurso "homofónico" de Cien años de soledad se desarrollan con nuevas

significaciones en las otras obras del "TEXTO" de García Márquez.

En El otoño del patriarca, la clave arquitectónica de la voz narrativa viene formalizada por la estilización paródica del discurso de la crónica. Allí, el juego fluctuante del discurso orientado pasa sin señales sintácticas ni tipográficas de un narrador colectivo, "nosotros", a un narrador singular, "yo". A diferencia de lo utilizado en Cien años de soledad, el sujeto de la enunciación -aquí- es múltiple y variable pero el discurso narrativo sostiene una sorprendente homofonía en el sentido orientador que venimos argumentando.

La ausencia de punto y aparte en los cinco primeros capítulos y de punto en el último responde formalmente a la orientación dialógica del discurso garciamarquiano. Esta innovadora fórmula de novelización discursiva une la extrema unimembración sintáctica con la extrema homofonía discursiva al interior de la cual se puede percibir las infinitas voces secretas y públicas, oficiales y populares, las del poder y las de la conspiración todas imbricadas en un solo foco: el diálogo polémico de la historia con las dictaduras de América Latina:

"La segunda vez que lo encontraron carcomido por los gallinazos en la misma oficina, con la misma ropa y en la misma posición, ninguno de nosotros era bastante viejo para recordar lo que ocurrió la primera vez, pero sabíamos que ninguna evidencia de su muerte era terminante, pues siempre había otra verdad detrás de la verdad". (O.F. 43).

He aquí una construcción híbrida muy expresiva en que la información de la opinión general -"ninguno de nosotros era bastante viejo"- se fusiona con la orientación autoral que desenmascara la hipocresía oficial sintetizada en la creencia de que "siempre había otra verdad detrás de la verdad". En esta construcción híbrida, la palabra ajena se encuentra caracterizada por el tono impersonal de esta otra Fuente Ovejuna suramericana, y no está diferenciada nitidamente de la voz autoral. Las fronteras que delimitan las dos voces son intencionadamente ambigüas; a veces pasan desapercibidas dentro de un conjunto sintáctico, pero los efectos orientadores del autor constituyen los momentos esenciales de su hibridismo semiótico:

"Era imposible no creerlo, si los pocos periódicos que aún se publicaban seguían consagrados a proclamar su eternidad y a falsificar su esplendor con materiales de archivo, nos lo mostraban a diario en el tiempo estático de la primera plana con el uniforme tenaz de cinco soles tristes de sus tiempos de gloria, con más autoridad y diligencia y mejor salud que nunca a pesar de que hacía muchos años

que habíamos perdido la cuenta de sus años (...).  
(O.P. 117).

Un papel esencial en la construcción del discurso orientado de El otoño del patriarca lo desempeñan las intervenciones habladas en primera persona del plural, un nosotros indeterminado, con el que adquiere presencia polémica la VOX POPULI, los oscuros súbditos sin rostro apremiados por el régimen tiránico del dictador, que se despiertan del prolongado letargo creando un nuevo proceso de destrucción parodial orientados por la voz homofónica del narrador:

"(...) y así volvimos a encontrarlo muchos años más tarde en una época de tantas incertidumbres que nadie podía rendirse a la evidencia de que fuera suyo aquel cuerpo senil carcomido de gallinazos y plagado de parásitos de fondo de mar. En la mano amocillada por la putrefacción no quedaba entonces ningún indicio de que hubiera estado alguna vez en el pecho por los desaires de una doncella improbable de los tiempos del ruido, ni habíamos encontrado rastro alguno de su vida que pudiera conducirnos al establecimiento inequívoco de su identidad. No nos parecía insólito, por supuesto, que esto ocurriera en nuestros años, si aún en los suyos de mayor gloria había motivos para dudar de su existencia, y si sus propios sicarios carecían de una noción exacta de su edad, pues hubo épocas de confusión en que parecía tener ochenta años en las tómbolas de beneficencia, sesenta en las audiencias civiles y hasta menos de cuarenta en las celebraciones de las fiestas públicas" (O.P. 81).

En el discurso orientadamente homofónico de El otoño del patriarca también encontramos algunas variables discursivas muy significativas de destacar. La innovación narrativa del "YO" colectivo preserva al narrador de lo que Segre ha llamado "el peligro de una peroración contra la dictadura y el imperialismo" que podría desprenderse de los límites extremos y repelentes de una ironía y un sarcasmo situados con toda intención por la voz autoral. Dicha forma, naturalmente, es "híbrida": en este caso la voz del autor puede introducir un segundo acento, el habla que se transmite, exonerándolo de su particular reticencia crítica.

De otra parte el "relato oral", o sea la modelización de las formas del habla, contribuye a camuflar las resonancias e intenciones axiológicas del autor al introducir un nuevo material lingüístico estilizado, el del habla popular. Cuando el autor introduce el "NOS" narrativo, el discurso pierde su carácter convencional de palabra particular y se convierte en la palabra "homofónica" de la voluntad autoral que expresa de esa manera su orientación cognitiva y axiológica de las dictaduras en América Latina. Ese "NOS" reiterativo no estiliza una manera de hablar particular, social e individualmente caracterizada, sino una apropiación de la conciencia

popular que muy hábilmente le permite al narrador homodiegético introducir puntos de vista y valoraciones que buscan reafirmar su concepción sobre las dictaduras en nuestro medio:

"Nunca volvimos a oírle aquella frase hasta después del ciclón cuando proclamó una nueva amnistía para los presos políticos y autorizó el regreso de todos los desterrados salvo los hombres de letras, por supuesto, esos nunca, dijo, tienen fiebre en los cañones como los gallos finos cuando están emplumando de modo que no sirven para nada sino cuando sirven para algo, dijo, son peores que los políticos, peores que los curas, imaginense, pero que vengan los demás sin distinción de color para que la reconstrucción de la patria sea una empresa de todos, para que nadie se quedara sin comprobar que él era otra vez el dueño de todo su poder con el apoyo feroz de una fuerza armadas que habían vuelto a ser las de antes (...). (O.F. 98).

Aquí volvemos a encontrar la hibridación característica del discurso garciamarquiano que representa y desrepresenta, porque no introduce propiamente la voz de un narrador popular o alguien del pueblo, sino un narrador homodiegético letrado que se apropia del sentir del pueblo y de su propia voz, para asumir una posición soberana en el mundo cognitivo-axiológico de la diégesis narrativa erigiéndose en el paradigma de la "voz de la tribu":

"(...) Un tirano de burlas que nunca supo dónde estaba el revés y dónde estaba el derecho de esta

vida que amábamos con una pasión insaciable que usted no se atrevió ni siquiera a imaginar por miedo de saber lo que nosotros sabíamos de sobra que era ardua y efímera pero que no había otra, ni general, porque nosotros sabíamos quiénes éramos mientras él se quedó sin saberlo para siempre (...) volando entre el rumor oscuro de la últimas hojas heladas de su otoño hacia la patria de tinieblas de la verdad del olvido". (O.F. 248).

Nos parece que García Márquez recurre al narrador homodiegético colectivo para introducir una forma oral de narración y así, transmitir sus propias concepciones, sin caer en los extremos del panfleto de denuncia. En efecto, lo que caracteriza el discurso y la palabra de El otoño del patriarca es una orientación hacia las formas del habla, hacia las formas orales y no hacia la palabra popular propiamente dicha. Lo que el narrador quiere destacar -y lo logra- es evidenciar la manera individual y típica de pensar, de actuar y de representar de la conciencia popular, a través de la estilización de sus formas de habla, recurriendo reiteradamente a la hibridación y a la motivación pseudo-objetiva de los sucesos narrados.

En Crónica de una muerte anunciada, al igual que en las dos novelas anteriores, la enunciación discursiva empieza en tercera persona, estilizando sin enmascaramiento el habla del cronista que todo lo sabe:

"El día en que iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higueros donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros". (C.M. 9).

En esta novela, la huella de la orientación autoral es mucho más precisa que en el El otoño del patriarca por su fusión con la voz del narrador, sin ningún artificio retórico. Como es fácil advertirlo, el narrador homodiegético asume sin reticencia la conciencia ajena ya que se presenta a sí mismo como actor y testigo del universo narrativo"

"Durante años no pudimos hablar de otra cosa. Nuestra conducta diaria, dominada hasta entonces por tantos hábitos lineales, había empezado a girar de golpe en torno de una ansiedad común. Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo, y era evidente que no lo hacíamos por anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podría seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad". (C.M.126).

En Crónica de una muerte anunciada hay que tener en cuenta que, según Bakhtin, la narración en primera persona es la forma análoga del "relato del narrador". García Márquez se vale de esta alternancia formal a fin

de quedar como un individuo neutral, relativizando los sistemas literarios lingüísticos de su novela. De ahí que la narración en primera persona le permite asimilar la palabra ajena a sus propias aspiraciones. De esta manera el reiterado "me dijo", con sus variables lingüísticas "me confesó", "según me dijeron", "las versiones eran", "muchos coincidían", etc., con que el pueblo y los implicados en la tragedia responden al interrogatorio a que los somete el narrador-cronista, hacen posible una conjunción cognitiva, no mediatizada por los discursos de los informantes, sino orientada por la intención del narrador homodiegético que trata de reconstruir la verdadera historia, recurriendo al recuerdo de los otros tal como quedaron fijados en los testimonios, en los documentos oficiales y en la tradición oral del pueblo. Como vemos, más que la memoria del narrador prevalece la memoria del pueblo, la memoria de los otros, pero orientada por las intenciones axiológicas del autor. La orientación de la palabra ajena no se dificulta aquí porque es la reconstrucción de una memoria rota, falsificada y alterada por el paso de esos 27 años que separan el episodio ocurrido de la reconstrucción escritural:

"Yo mismo exploré muchas veces con las aguas hasta los tobillos aquel estanque de causas perdidas, y sólo una casualidad me permitió

rescatar al cabo de cinco años de búsqueda unos 322 pliegos salteados de los más de 500 que debió de tener el sumario". (C.M. 127).

Mediante la técnica del reportaje, el discurso de Crónica de una muerte anunciada adquiere una doble forma de novelizar la palabra ajena. Por una parte, hay un discurso representado u objetivado que parte del conocimiento que tienen los personajes y, casi simultáneamente, un discurso bivocal en el cual el narrador le da nueva comprensión y nueva valoración a la palabra homofónica de esos mismos personajes. Al recurrir al discurso indirecto el narrador se apoya en este conocimiento recíproco para ampliar la conciencia refractada de las intenciones del autor. De esta manera, la novelización de tal habla es una singular palabra de dos voces, pero no contrapuestas sino complementarias. Además, estas dos voces están correlacionadas dialogalmente, como si cada una tuviera conocimiento de la existencia de la otra y, de esta manera se apoyan en este conocimiento recíproco de sí:

"La masa encefálica pesaba sesenta gramos más que la de un inglés normal, y el padre Amador consignó en el informe que Santiago Nasar tenía una inteligencia superior y un porvenir brillante. Sin embargo, en la nota final señalaba una hipertrofia del hígado que atribuyó a una hepatitis mal curada. "Es decir, me dijo, que de todos modos le quedaban muy pocos años de vida (...)" "Tenía que ser cura para ser tan

bruto", me dijo. "No hubo manera de hacerle entender nunca que la gente del trópico tenemos el hígado más grande que los gallegos". (C.M. 99-100).

Finalmente, podemos señalar otra variable del discurso homofónico de Crónica de una muerte anunciada. La cuestión se presenta por el uso o presencia de dichos, aforismos o simples refranes que van en una escala de gradación desde los puramente objetivos hasta los más directamente intencionales con los más diversos grados de orientación. En esta novela los aforismos y sentencias están dados o en el plano parodial o en el irónico, es decir, las intenciones y orientaciones axiológicas están refractadas en esas máximas en mayor o menor grado. Por ejemplo, la sentencia:

"También el amor se aprende" (C.M. 48).

está dada en un plano parodial ligero. La cuestión se presenta más compleja cuando se trata de la introducción de puntos de vista objetivos-productivos que le permiten a la máxima conquistar nuevos horizontes lingüísticos y otras esferas de la conciencia de los personajes:

"Dadme un prejuicio y moveré el mundo" (C.M. 131)

"La fatalidad nos hace invisibles" (C.H. 147).

"Halcon que se atrevo con garza guerrera peligros  
espera". (C.H. 87).

Aunque todas estas formas del habla ajena permiten el empleo restrictivo y distanciado de los lenguajes, en Crónica de una muerte anunciada no alcanzan estas fronteras estéticas porque sus intenciones semánticas refractan simplemente la orientación del narrador que le da una expresión propia por el citado homofonismo que venimos demostrando.

La reciente novela publicada por García Márquez, El general en su laberinto, tampoco escapa al homofonismo discursivo que venimos analizando en el "TEXTO" del Nobel colombiano. La novelización diegética comienza en tercera persona, como en sus tres novelas anteriores, con un discurso orientado temáticamente hacia su objeto estético: la figura moral y física del general:

"José Palacios, su servidor más antiguo, lo encontró flotando en las aguas depurativas de la bahera, desnudo y con los ojos abiertos, y creyó que se había ahogado. Sabía que ese era uno de sus muchos modos de meditar, pero el estado de éxtasis en que yacía a la deriva parecía de alguien que ya no era de este mundo" (G.L. 11).

La palabra internamente dialogizada y polémica aparece en el discurso directo del general unas líneas más abajo: --"Vámonos", dijo. "Volando, que aquí no nos quiere nadie"-- (G.L. 11)-- pero matizada por las intenciones del autor, quien desde el inicio de la novela ya nos presenta la palabra ajena colmada y reacentuada con sus refracciones, logrando una franca polémica oculta:

"Sábado 8 de mayo del año treinta, día en que los ingleses flecharon a Juana de Arco", anunció el mayordomo. "Está lloviendo desde las tres de la madrugada".

"Desde las tres de la madrugada del siglo diecisiete, dijo el general con la voz todavía perturbada por el aliento acre del insomnio. Y agregó en serio: "No oí los gallos". "Aquí no hay gallos", dijo José Falacios.

"No hay nada", dijo el general, "Es tierra de infieles". Pues estaban en Santa Fe de Bogotá (...)" (G.L. 12).

Gracias a este diálogo híbrido, el narrador estructura un conjunto de réplicas vivas que diversifican el enunciado pero que constituyen sólo un eco de ese desarrollo polifónico, reduciéndolo a una polémica individual que habla y refracta la voz autoral. En este proceso de "diálogo polémico", cada nuevo personaje se convierte en símbolo, no como conciencia particular, o individual, sino como imagen de una cierta solución

colectiva de los problemas ideológicos que el narrador plantea y desea resolver. Por ejemplo, cuando introduce a Manuela Sáenz, la amante del general, el material semiótico con que la recubre no aparece sustentado en forma aislada, sino con una clara orientación axiológica matizada de un sentido polémico y crítico; no como voz aislada, sino como refracción de las voces en discordia:

"La última visita que recibió la noche anterior fue la de Manuela Sáenz, la aguerrida quiteña que lo amaba, pero que no iba a seguirlo hasta la muerte. Se quedaba, como siempre, con el encargo de mantener al general bien informado de todo cuanto ocurriera en ausencia suya, pues hacía tiempo que él no confiaba en nadie más que en ella" (G.L. 13-14).

De esta manera el narrador heterodiegético por la misma orientación polémica de su enunciado, no permite crear alternativas de voces disidentes en la zona de intersección con los otros personajes, sino que acentúa según su conveniencia un marco reducido a su particular concepción ideológica:

"No pensaban verse otra vez antes del viaje. Sin embargo, doña Amalia, la dueña de la casa, quiso darles el regalo de un último adiós furtivo e hizo entrar a Manuela vestida de jineta por el portón de los establos burlando los prejuicios de la beata comunidad local. No porque fueran amantes clandestinos, pues eran a plena luz y con escándalo público, sino por preservar a toda costa el buen nombre de la casa" (G.L. 14).

El uso de la ironía, en la cita anterior, es la réplica a la polémica oculta que libra el narrador para combinar las dos voces internamente dialogizadas y estrechar en una sola visión su orientación homofónica. Por eso son tan comunes las intervenciones directas de los personajes con las aclaraciones y valoraciones del narrador:

"Puy mal deben andar las cosas", dijo, "y yo peor que las cosas, para que todo hubiera ocurrido a una cuadra de aquí y me hayan hecho creer que era una fiesta".

La verdad era que aún sus amigos más íntimos no creían que se iba, ni del poder ni del país".  
(G.L. 21).

"Mosquera es un pendejo y Caycedo es un pastelero, y ambos están acoquinados por los niños del San Bartolomé".

Lo que quería decir, en jerga caribe, que el presidente era un débil, y el vicepresidente un oportunista capaz de cambiar de partido según los rumbos del viento" (G.L. 145).

Como lo venimos demostrando, en el discurso garciamarquiano no se da la evolución de su orientación cognitiva o axiológica bajo la influencia de nuevos puntos de vista; lo que acostumbra hacer el narrador es reapropiarse de nuevo material novelesco pero para seguirlo viendo con la misma óptica ideológica-cognitiva del material anterior. Por eso lo que trata de hacer el narrador es aprehender diversos momentos de la historia

de América Latina para romper el gran estigma del silencio histórico o de las preguntas sin respuesta, -¿Qué somos?. Con quién estamos?. De dónde venimos?. Para dónde vamos?-. Estas preguntas van encontrando acomodo y respuesta en su orientado discurso sin permitirle a las voces oficiales mayor participación discursiva en este sentido. En cambio, cuando aparecen voces del mismo nivel ideológico que el suyo o las voces del pueblo, las retoma, las combina hasta confundirlas con su propia voz, y ésta es la que al final de cuentas da solución al problema planteado. Por ejemplo, en la página 201 encontramos, -no podría afirmar si como variable o como "lapsus" de la estructura de la voz narrativa-, una primera persona del plural, "habíamos", dándose la conjunción formal de la voz autoral con la orientación ideológica del discurso narrativo:

"Era el primer golpe de estado en la república de Colombia, y la primera de las cuarenta y nueve guerras civiles que habíamos de sufrir en lo que faltaba del siglo" (G.L. 201).

Si formalmente no encontramos en la novela otro caso del "NOS" narrativo, semióticamente la orientación discursiva intensifica esa excepcional imbricación que determina el tono y el estilo homofónico del discurso de El general en su laberinto.

Otro aspecto muy característico y difundido del uso de la palabra ajena lo constituye la novelización epistolar. Los fragmentos epistolares son recurrentes en El general en su laberinto. Le permiten al narrador amplias posibilidades verbales para refractar la palabra ajena.

"La epístola se caracteriza por una aguda sensación del interlocutor, del destinatario, ésta, igual que la réplica de un diálogo, va dirigida a un hombre determinado, calcula sus posibles reacciones, cuenta con su posible respuesta, etc." (16)

Esta orientación hacia un interlocutor ausente tiene un carácter sumamente crítico en la novela de García Márquez. Por eso las cartas enviadas por el general suenan como una incesante polémica oculta o como un diálogo oculto con otro; aunque sus temas nos refieren datos de primera mano sobre las condiciones histórico-políticas de Colombia, reflejan la autoconciencia orientada en que se desliza la réplica ajena, cuya influencia produce una marcada reestructuración acentual, emotiva y sintáctica:

"Dentro de dos días me voy para Santa Marta, por hacer ejercicio, por salir del fastidio en que estoy y por mejorar de temperamento" (G.L. 209).

En el mismo capítulo y con una diferencia de dos líneas aparecen fragmentos de otras dos cartas:

"Yo sigo para Santa Marta con la mira de contribuir con mi influencia en la expedición que marcha contra Maracaibo" (G.L.: 209).

"Yo sigo para Santa Marta con la mira de visitar aquel país que no lo he visto nunca, y por ver si desengañó a algunos enemigos que influyen demasiado en la opinión" (G.L.: 209-210).

Estos fragmentos epistolares adquieren una acentuación polémicamente exagerada, por la acotación bruscamente concisa del narrador:

"Visto al derecho, ya no era un jubilado en derrota huyendo hacia el destierro, sino un general en campaña" (G.L. 210).

Es la voluntad autoral dirigida hacia su objeto, con un fuerte acento valorativo. Es la frase de ágil orientación, de una polémica sumamente intensa que con un solo énfasis se transforma en la autoconciencia de la palabra ajena.

Es el proceso de comprensión y del gradual reconocimiento de la homofonía y el dialogismo en que se intercala, sin restricciones, sin escapatoria, en las constantes que venimos señalando. La evolución

discursiva comporta, por un lado, la valoración progresiva de una voz narrativa, no siempre omnisciente; por el otro, va marcada por una constancia, que raya en la uniformidad, de un discurso claramente orientado que asume a la vez las voces y estructuras dialógicas de los personajes y de la voz autoral.

Temática y estructuralmente el "dialogismo" y el "homofonismo" del "TEXTO" de García Márquez son intencionalmente complementarios de una estructura ideológica que se rige por un previo conocimiento, obligando a la palabra y al discurso a reflejarse a sí mismos; a ver y reconocer aquello que en la realidad ya conocen, que han visto desde el principio, hasta llegar a recuperar la otra verdad que está presente veladamente en el silencio del discurso oficial. Estilísticamente esto lo logra el autor negando la posibilidad del diálogo como género y, por otra parte, haciendo de la homofonía una estructura semiótica unificadora que entra en función cuando el narrador homodiegético o heterodiegético asume un "YO" o un "NOS" al servicio del orientado discurso autoral, quien en últimas se convierte en la única "voz de la tribu". El autor se convierte así en un "narrador semiótico" quien asume la actividad dialógica y homofónica, como también axiológica y

cognitiva. Aquí el narrador más que un intérprete es un "interpretante" en el sentido de Pierce.

#### B. EL PLURILINGÜISMO EN EL "TEXTO" DE GARCÍA MÁRQUEZ

En el "TEXTO" de García Márquez las formas composicionales del plurilingüismo adoptan las más diversas manifestaciones que le permiten al autor jugar ora con la ironía, ora con el sarcasmo, ora con la burla, el humor o la indignación en un constante discurso orientado. En cierto sentido, el plurilingüismo garciamarquiano es el resultado de un consciente montaje en cuanto estrategia cognitiva-axiológica, en la medida en que esas formas de refracción de la palabra ajena reconstruyen el gesto metatextual del autor en un polémico diálogo que busca problematizar la visión oficial de la historia con la socialización popular de la misma. De ahí que el juego plurilingüista se introduce como el portador del horizonte lingüístico-dialógico de su particular concepción del mundo latinoamericano.

García Márquez se vale de la estilización paródica de giros, formas o discursos de la tradición literaria, de la retórica oficial, o del habla popular no como operacionalidad inconsciente de un "demonio cultural o personal", como lo concibe Vargas Llosa (17), sino como

empleo consciente de la palabra ajena para formalizar el diálogo polémico que venimos sosteniendo, es decir como estructura homofónica de su discurso. Por eso es indispensable leer el "TEXTO" de García Márquez teniendo en cuenta el uso reiteradamente polémico y paródico de la palabra ajena cualquiera que sea su ámbito cultural, porque la ironía y la parodia son las constantes de su discurso narrativo.

Como los recursos plurilingüistas son tan pródigos en el "TEXTO" de García Márquez, queremos señalar que aunque la risa, el humor, la exageración y el "realismo grotesco" forman la columna vertebral de su parodización discursiva, hemos preferido dejarlos como material del último capítulo, síntesis de la hipótesis exegética que venimos sustentando. Entonces ordenaremos otros estratos lingüístico-discursivos utilizados en el "TEXTO" de García Márquez para analizar su pródigo plurilingüismo.

1. Estilización paródica de personajes históricos y discursos literarios clásicos.

El desdoblamiento y la "polémica interna" que asume el discurso ajeno de personajes históricos o el literario clásico en el "TEXTO" de García Márquez son novelizados generalmente por medio de la estilización, el sarcasmo,

la ironía o la parodia. Basta una simple confrontación en tal sentido, de El otoño del patriarca, novela plurilingüista por excelencia, para comprobar tal aseveración.

Sin duda alguna, la estilización paródica más extensa que García Márquez hace de un personaje de nuestro espacio histórico-cultural es la del poeta nicaragüense Rubén Darío (18). El mismo autor refrenda nuestro juicio:

"Yo creo que no se ha hecho un homenaje a Rubén Darío como El otoño del patriarca. Ese libro tiene versos enteros de Rubén. Fue escrito en estilo de Rubén. Está lleno de guías a los conocedores de Rubén Darío (...) inclusive Rubén Darío es personaje" (19).

La presencia del "poeta de América" es frecuente en la novela pero no es axial, la primera alusión directa a Rubén Darío la encontramos en el primer capítulo de El otoño del Patriarca:

" (...) un domingo de hacia muchos años se había llevado al ciego callejero que por cinco centavos recitaba los versos del olvidado poeta Rubén Darío"... (Los versos de la conocida Sonatina) (O.P. 8).

Luego volvemos a encontrarlo por los tiempos de Leticia Nazareno, esposa del patriarca, dando un recital en el Teatro Nacional, cuando era un conocido poeta. Para la velada lírica el palacio presidencial se viste de gala y de guirnaldas, y se ilumina con globos de vidrio. Por su parte el pueblo lo recibe estilizando el mundo dariano de "La marcha triunfal":

"Las muchedumbres que antes cantaban para exaltar su gloria ahora cantaban arrodilladas bajo el sol ardiente para celebrar la buena nueva de que habían traído a Dios en un buque mi general, de veras, lo habían traído por orden tuya, Leticia, (...)" (O.F. 163).

En el subrayado hay una doble variación estilística. Por una parte, la voz narrativa orienta su discurso hacia la palabra ajena -la de Rubén Darío- para señalar el sentir juvenil del poeta nicaragüense que se hacía llamar el "vate Rubén Darío" y resaltar sus intenciones poéticas, las que prefiguró el propio Darío en algunos versos de su poema "Ingratitud":

"Su valiente inspiración  
ofrenda a la humanidad  
en sus cantos la verdad  
la gloria y la redención".

Por la otra, parodiza en una polémica oculta el mitema religioso de la "llegada del Mesías" con la

llegada del poeta nicaraquíense. Al final de la novela volvemos a encontrar la intención paródica de la "buena nueva" pero en esta ocasión para asociar la muerte del patriarca y la conclusión de su triste tiranía.

La extensa novelización del mundo lírico dariano abarca dos momentos reconocidos fácilmente. El primero parodia la voz evasiva y preciosista de un mundo de ensueños y espejismos líricos de la juventud de Rubén Darío. Es la voz de la tradición colonial en que el poeta ensalza al mismo tiempo la belleza, el encanto y el donaire de las damas de la sociedad y las virtudes y hazañas de tal o cual héroe nacional por compromisos con una retórica oficial. El mismo Rubén Darío resume esta primera etapa de su poesía en unos críticos versos de su "Canto de vida y esperanza":

"Yo soy aquel que ayer no más decía  
el verso azul y la canción profana,  
en cuya noche un ruiseñor había  
que era alondra de luz por la mañana".

El narrador parodia esta etapa dariana colocando en boca del patriarca algunos versos floridos de Rubén Darío.

En la segunda variante estiliza la producción épico-cívica de Cantos de vida y esperanza, que según el mismo Rubén Darío "encierra las esencias y savias de mi otoño". (20).

Esta descripción y su "Poema del otoño" indican la vinculación homofónica y temporal con El otoño del patriarca.

De la primera variante que hemos señalado, destacamos la parodia caricaturesca del amor idealizado. El patriarca desborda su otoñal alegría de vivir sublimando su amor por Manuela Sánchez. Como sucedía con las damas en los libros de caballería, con Aldonza Lorenzo en Don Quijote, o con Francisca, Stella, Fioretti, etc. en Darío, Manuela Sánchez es la "doncella inasible", la que se queda inmóvil con la rosa muerta en el regazo mientras el patriarca se aleja de su casa.

"Y así había construido en muchas noches furtivas el nuevo barrio de Manuela Sánchez para que tú lo vieras desde tu ventana el día de tu onomástico, ahí lo tienes, reina, para que cumplas muchos años felices, para ver si estos alardes de poder conseguían ablandar tu conducta cortés pero invencible de que no se acerque demasiado, excelencia, (...)" (O.P. 73).

Todo el ambiente de este loco enamoramiento se encuentra impregnado del símbolo amoroso de la rosa dariana. El patriarca se pregunta al ir a visitar a su amada, "dónde estará su rosa, dónde tu amor?". (O.P. 78), y Manuela Sánchez aparece con una rosa encendida en la mano. Además, el patriarca dramatiza sus ansias amorosas por Manuela Sánchez regalándole presentes muy originales":

"(...) pues era para ella que compraba las máquinas de ingenio que tanto entristecían a Bendición Alvarado, trataba de seducirla con el mismo criterio de las agujas magnéticas, las tormentas de nieve del enero cautivo de los pisapapeles de cuarzo, los aparatos de astrónomos y boticarios, los pirógrafos, manómetros, metrónomos y giróscopos que él continuaba comprando a quien quisiera vendérselos contra el criterio de su madre, contra su propia avaricia de hierro, y sólo por la dicha de gozarlos con Manuela Sánchez (...)" (O.P. 72).

Poco a poco la tristeza, la desilusión y el desamor se deslizan en la prosa lírica del patriarca cuando Manuela Sánchez desaparece misteriosamente la noche del eclipse, como Remedios, la bella, o la gentil y bella princesita del cuento de Margarita Debayle de Darío:

"(...) mientras él aspiraba el aliento crepuscular de Manuela Sánchez que se le iba volviendo nocturno a medida que la rosa languidecía en su mano por el engaño de las sombras, ahí lo tienes, reina, le dijo, es tu eclipse, pero Manuela Sánchez no contestó, no le

tocó la mano, no respiraba, parecía tan irreal que él no pudo soportar el anhelo y extendió la mano en la oscuridad para tocar su mano, pero no la encontró (...) siguió buscándola (...) preguntándose dolorido dónde estarás Manuela Sánchez de mi desventura que te busco y no te encuentro en la noche desventurada de tu eclipse, dónde estará tu mano inclemente, dónde tu rosa (...) se esfumó en la noche del eclipse": (O.F. 78-79).

En la segunda variante -la producción épico-cívica de Cantos de vida y esperanza- destacamos la estilización de "La marcha triunfal". Esta variable plurilingüista la noveliza el narrador al describir la velada lírica en el palacio presidencial:

"(...) pero durante las dos horas del recital soportamos la certidumbre de que él estaba ahí (...) que vigilaba nuestro destino para que no fuera alterado por el desorden de la poesía (...) desde donde vió sin ser visto el minotauro espeso cuya voz de centella marina lo sacó en vilo de su sitio y de su instante y lo dejó flotando sin su permiso en el trueno de oro de los claros clarines de los arcos triunfales de Martes y Minervas de una gloria que no era la suya ni general, vio los atletas heróicos de los estandartes los negros mastines de presa los fuertes caballos de guerra de cascos de hierro las picas y lanzas de los paladines de rudos penachos que llevaban cautiva la extraña bandera para honor de unas armas que no eran las suyas, vio la tropa de jóvenes fieros que habían desafiado los soles del rojo verano las nieves y vientos del gélido invierno la noche y la escarcha y el odio y la muerte para esplendor eterno de una patria inmortal más grande y más gloriosa de cuantas él había soñado en los largos delirios de sus calenturas de querrero descalzo (...) (O.F. 178).

La intertextualidad (21) no es lo más importante de destacar aquí porque salta a la vista. Lo que no se puede dejar de resaltar es el sentido satírico del sintagma narrativo tratando de permanecer lo más cercano posible de la motivación desde la cual la voluntad autoral dispara su crítica al dictador.

Esta variación estética está contenida en la descripción de los efectos que la poesía de Darío producen en el patriarca:

"Se sintió pobre y minúsculo en el estruendo sísmico de los aplausos que él aprobaba en la sombra pensando madre mía Bendición Alvarado eso sí es un desfile, no las mierdas que me organiza esta gente, sintiéndose disminuido y solo, oprimido por el sopor y los zancudos y las columnas de sapolín de oro y el terciopelo marchito del palco de honor" (O.P. 178).

Todas las formas de juicio que introduce el patriarca aquí significan en una u otra medida su pobre horizonte cognitivo de la literatura. Por esta razón la orquestación novelística del fructuoso empleo del vocabulario grotesco representa la caricatura de la pobreza intelectual y cultural del dictador:

"Carajo, como es posible que este indio pueda escribir una cosa tan bella con la misma mano con que se limpia el culo" (O.P. 178).

La belleza lírica del poema de Darío contrasta con la crudeza escatológica y la pobreza del lenguaje del patriarca, pero no sólo eso. En cuanto a la orientación discursiva la preocupación fundamental del narrador es señalar el papel ético-política que tiene la poesía en la sociedad y la importancia de Rubén Darío en nuestras Letras. Aunque el patriarca se duerme arrullado por los versos que Leticia Nazareno le recita, no tarda en olvidarse del poeta y sólo le queda el recuerdo del "Responso a Verlaine" que reza todas las noches. Con el olvido, el patriarca resguarda su autoridad para que el pueblo no sea alterado "por el desorden de la poesía".

Si la estilización paródica de Rubén Darío es un sentido homenaje al poeta nicaragüense, una intención opuesta anima la voluntad autoral al parodiar El diario de Cristóbal Colón. En una entrevista a la pregunta "Cuáles personajes históricos desprecia más" del famoso y conocido cuestionario de Marcel Proust destinado a interrogar a personajes conocidos de su época, García Márquez respondió: "A Cristóbal Colón y al general Francisco de Paula Santander" (22).

Sobran las razones históricas para justificar el tratamiento paródico-sarcástico que García Márquez hace

de Cristobal Colón en sus libros. El almirante español simboliza la colonización europea y, por consiguiente, es el iniciador del trágico histórico de América Latina.

La primera parodización del Diario de Colón, principalmente de los días 12 y 13 de octubre de 1492, es un extenso pastiche de la llegada de los españoles que coincide con el desembarco de los marines americanos, analépsis de las injerencias, predominios e imperialismos en el suelo americano:

"(...) y contemplando las islas evocó otra vez y vivió de nuevo el histórico viernes de octubre en que salió de su cuarto al amanecer y se encontró con que todo el mundo en la casa presidencial tenía puesto un bonete colorado, que las concubinas nuevas barrían y cambiaban el agua de las jaulas con bonetes colorados, que los ordeñadores en los establos, los centinelas en sus puestos, los paralíticos en las escaleras y los leprosos en los rosales se paseaban con bonetes colorados de domingo de carnaval, de modo que se dio a averiguar que habían llegado unos forasteros que parloteaban en lengua ladina pues no decían el mar sino la mar y llamaban papagayos a las quacamayas, almadias a los cayucos y azagayas a los arpones y que habiendo visto que salíamos a recibirlos nadando en torno a sus naves se encarapitaron en palos de la arboladura y se gritaban unos a otros que mirad qué bien hechos, de muy fermosos cuerpos y muy buenas caras y los cabellos gruesos y casi como sedas de caballos, y habiendo visto que estábamos pintados para no despellejarnos con el sol se alborotaron como cotorras mojadas gritando que mirad que ellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni blancos ni negros, y dellos de lo que haya, y nosotros no entendíamos porqué carajo nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nuestras madres

nos parieron y en cambio ellos estaban vestidos como la sota de bastos a pesar del calor (...) que tienen el pelo arreglado como mujeres aunque todos son hombres, que dellas no vimos ninguna, y gritaban que no entendíamos lengua de cristianos cuando eran ellos los que no entendían lo que gritábamos, y después vinieron hacia nosotros (...) y nos cambiaban todo lo que teníamos por estos bonetes colorados y estas sartas de pepitas de vidrio que nos colgábamos en el pescuezo por hacerles gracia (...) y como vimos que eran buenos servidores y de buen ingenio nos lo fuimos llevando hacia la playa sin que se dieran cuenta, pero la vaina fue que entre el cámbieme esto por aquello y le cambio esto por esto otro se formó un cambalache de la puta madre (...) y hasta querían cambiar a uno de nosotros por un jubón de terciopelo para mostrarnos en las europas, imagínese mi general, qué despelote, pero él estaba tan confundido que no acertó a comprender si aquel asunto de lunáticos era de la incumbencia de su gobierno, de modo que volvió al dormitorio, abrió la ventana del mar por si acaso descubrir una luz nueva para entender el embrollo que le había contado, y vió el acorazado de siempre que los infantes de marina habían abandonado en el muelle, y más allá del acorazado, fondeadas en el mar tenebroso, vió las tres carabelas" (O.F. 41-42).

Evidente e indiscutible es el palimpsesto plurilingüístico que hemos destacado en los subrayados de la cita. En esta parodia sarcástica se describe en castellano antiguo la llegada de Cristóbal Colón y sus amigos, desde el punto de vista de los nativos. Allí el narrador parodia el discurso histórico oficial -El diario de Colón- al incorporarle la orientación axiológica de la voz autorar sin perder las marcas lingüísticas originales. De esta manera ambos enunciados se semantizan formalizando una imagen del lenguaje que

Bakhtin denomina "variación", con el uso de este recurso el sintagma narrativo apunta a caricaturizar la típica arrogancia cultural del colonizador frente al Nuevo Mundo y a modelizar un *tête à tête* histórico entre la cultura foránea y la cultura nativa.

Esa orientación ideológica es concretada al señalar la actitud de asombro del español al ver la desnudez de los nativos quienes a su vez consideran un absurdo ridículo la ropa de armadura de los españoles que "estaban vestidos como la sota de bastos a pesar del calor" (O.F. 41). Otro detalle muy significativo que demuestra la confrontación de los valores culturales es el trueque que proponen los colonizadores de un "jubón de seda" --prenda valiosa para cualquier español-- por un nativo. La variación irónica que se desprende de este enunciado no es sólo el hecho de intentar cambiar un ser humano por una prenda de vestir sino por la torpeza del español de intentar canjear una cosa completamente inútil e incongruente en un clima tropical. Lo mismo ocurre cuando los españoles se maravillan porque los nativos se pintan de prieto ignorando que es una práctica rutinaria de ellos para defenderse de las inclemencias del sol. Otra variable muy significativa en la confrontación de las dos culturas es el hecho de destacar la actitud maliciosa del nativo frente a los obsequios de los

españoles. Según El diario de Colón, al regalarles "unas cuentas de vidrio" y otras cosas de poco valor, los nativos quedaban muy contentos por su generosidad. A renglón seguido, el discurso del nativo cambia irónicamente el gesto del agradecimiento por el de la burla: "Y estas sargas de pepitas de vidrio que nos colgábamos en el pescuezo por hacerles gracia a los visitantes". Dicho con otras palabras, se colgaban las cuentas de vidrio para "mamarles gallo" en términos de la costa norte colombiana y de paso darle rienda suelta a su malicia indígena: "Y como vimos que eran buenos servidores y de buen ingenio nos los fuimos llevando hacia la playa sin que se dieran cuenta". Quién engaña a quién en este "cambalache de la puta madre?" (O.F. 42).

En síntesis, la orientada parodización del Diario de Cristóbal Colón no es gratuita. La voz autoral busca desacralizar el mito de la conquista de América para demostrar no el descubrimiento de una cultura inferior sino el encuentro de dos culturas diferentes. El narrador noveliza a través de la parodización del Diario de Colón "la verdad detrás de la verdad" que los tratados oficiales de la historia esconden. Cristóbal Colón es desacralizado, reubicado históricamente en el sintagma narrativo como un "desgraciado almirante", en términos de Rubén Darío.

En el "TEXTO" de García Márquez encontramos otras manifestaciones de estilización de discursos literarios clásicos. Por ejemplo, en Cien años de soledad se narra el loco enamoramiento de Aureliano Buendía por Remedios Moscote. Allí se estiliza los topos bucólicos, más cercanos al lector por las barrocas invocaciones cervantinas a la amada. Allí se estiliza también, los topos piedracelistas de la Teresa carranciana. Plasmando la realidad sensible de su idílico amor, Aureliano Buendía se dedica a componer versos líricos a Remedios Moscote:

"Los escribía en los ásperos pergaminos que le regalaba Melquiades, en las paredes del baño, en la piel de sus brazos, y en todos aparecía Remedios transfigurada: Remedios en el aire soporífero de las dos de la tarde, Remedios en la callada respiración de las rosas, Remedios en la clepsidra de las polillas, Remedios en el vapor del pan del amanecer, Remedios en todas partes y Remedios para siempre" (O.P. 69).

Visiblemente sigue muy de cerca el crescendo amoroso de las fuentes evocadas pero algunas transposiciones lingüísticas, impuestas por el tono de esta novela, llegan a lo prosaico cuando Aureliano Buendía escribe los versos o el nombre de su amada en las "paredes del baño"

Y el patriarca, en una reminiscencia rulfiana de la enigmática Susana San Juan, exclama:

"(...) Manuela Sánchez de mi mala hora con el vestido de muselina y la brasa de la rosa en la mano y el olor natural de regaliz de su respiración, dime que no es verdad este delirio, decía, dime que no eres tú, dime que este vahido de muerte no es el marasmo de regaliz de tu respiración, pero era ella, era su rosa, era su aliento cálido que perfumaba el clima del dormitorio como un bajo obstinado con más dominio y antigüedad que el resuello del mar (...)" (O.P. 64).

Otra forma de estilización consiste en enfatizar semióticamente un texto conocido para reforzar su significación, jugando si hace falta y tanto como es posible con las palabras del texto original. Tal es el caso de la estilización que hace García Márquez del poema "Un largo lagarto verde" del volumen La paloma de vuelo popular de Nicolás Guillén. García Márquez vigoriza la imagen de Cuba con un símil entre las islas y los caimanes:

"( ... ) él subía en diciembre hasta la casa de los arrecifes (...) para estar allí en el instante del milagro en que la luz de diciembre se saliera de madre y podía verse desde Barbados hasta Veracruz (...) y se asomó al mirador para contemplar el requero de islas lunáticas como caimanes dormidos en el estanque del mar" (O.P. 40).

2. Parodización humorística de la retórica oficial:  
religiosa, política, jurídica y pedagógica.

Dice Bakhtín que es justamente la estratificación de la lengua literaria, es decir su plurilingüismo (23), el sustrato básico del estilo humorístico y paródico. Su presencia se reconoce por la multiplicidad de lenguas y horizontes ideológico-verbales introducidos en forma personal -narrador-personaje- y por la destrucción de las mismas lenguas y los mismos horizontes ideológico-sociales como equivocados, falsos o erróneos.

En el "TEXTO" de García Márquez, como ya lo hemos visto, la destrucción cognitiva-axiológica del discurso oficial se da a través de un diálogo-polémico formalizando numerosos temas, motivos, historias, creencias y costumbres extraídas del patrimonio cultural colombiano, hispanoamericano y del mundo occidental. La novelización está dada -reiteramos- por la franca oposición de la voz oficial y la voz popular matizada por las orientaciones axiológicas de la voluntad autoral que interrumpe con constancia rítmica el discurrir de la palabra ajena hasta construir un eje donde confluyen sus intenciones semántico-ideológicas y las voces de los otros.

Un ejemplo significativo de esta confrontación de las voces ajenas es la parodización irónico-burlesca del discurso religioso y del quehacer de las jerarquías eclesiásticas.

Comencemos por señalar algunas escenas de Cien años de soledad en que la parodia religiosa es incuestionable. Por ejemplo, la ascensión de la Virgen María en cuerpo y alma al cielo, según la fe católica, es parodizada en la ascensión de Remedios, la bella:

"Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Ursula (...) fue la única que tuvo la serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria" (C.A. 232-233).

La historia bíblica de Moisés salvado de las aguas por la hija del Faraón recibe igual tratamiento paródico-burlesco, cuando el hijo ilegítimo de Meme Buendía es entregado a Fernanda del Carpio, su abuela:

"-Diremos que lo encontramos flotando en la canastilla-sonrió.

-No se lo creerá nadie - dijo la monja.  
 -Si se lo creyeron a las Sagradas Escrituras -  
 replicó Fernanda-, no veo por qué no han de  
 creérmelo a mí" (C.A. 291).

El rito católico del Miércoles de Ceniza es deformado paródicamente con una clara intención axiológica de asociar al padre Antonio Isabel con el exterminio que sufrirán en seguida los hijos del coronel Aureliano Buendía. Esta misma asociación de la Iglesia con la violencia la retomaremos cuando analicemos Crónica de una muerte anunciada:

"El miércoles de ceniza, (...) Amaranta consiguió que se pusieran ropas dominicales y la acompañarán a la iglesia. Más divertidos que piadosos, se dejaron conducir hasta el comulgatorio, donde el padre Antonio Isabel les puso en la frente la cruz de ceniza. De regreso a casa, cuando el menor quiso limpiarse la frente, descubrió que la mancha era indeleble, y que eran también las de sus hermanos. Probaron con agua y jabón, con tierra y estropajo, y por último con piedra pómez y lejía, y no consiguieron borrarla la cruz. (...) "Así van mejor", los despidió Ursula. "De ahora en adelante nadie podrá confundirlos". (C.A. 213).

En El otoño del patriarca, la ironización paródico-burlesca del discurso religioso no se da en casos aislados sino que constituye uno de los elementos estructurales del plurilingüismo que venimos sustentando. Hay frecuentes referencias, en tono paródico, al Antiguo y al Nuevo Testamento generalmente en boca del patriarca

o de un narrador heterodiegético, focalizadas en el dictador en quien se da una auto-identificación del poder terrenal con el poder absoluto de Dios:

"Dios guarde al magnífico que resucitó al tercer día entre los muertos". (O.F. 35).

"Y al fin y al cabo yo soy el que soy yo, y no tú" (O.F. 25).

Estas reiteradas referencias bíblicas le sirven al autor tanto para mofarse de la fe religiosa y de las estructuras eclesióásticas, como para expresar veladamente su parecer sobre el tema.

Uno de los episodios novelesco más ilustrativo de esta novelización paródica es la caricaturesca canonización de Bendición Alvarado, madre del patriarca.

En un juego paródico distorsionado entre imagen y palabra, nos enteramos que los textos escolares del país atribuyen a Bendición Alvarado el milagro de haber concebido a su hijo "sin concurso de varón y de haber recibido en un sueño las claves herméticas de su destino mesiánico". (O.F. 46). Este uso ajeno de los mitos bíblicos nos trae a la memoria de inmediato la doctrina católica de la anunciación del Arcángel San Gabriel y de la Inmaculada Concepción. La creencia colectiva en esta concepción inmaculada convierte el sintagma narrativo en

signo de virginidad y milagro y, -proyectivamente-, de pureza, santidad y castidad. Esta cadena semiótica da origen al mito popular de la procedencia virginal del patriarca y, en consecuencia, de sus poderes absolutos y milagrosos, y de sus rasgos benévolos y paternales. En la polémica irónico-crítica de la diégesis narrativa, este mito queda muy pronto derrumbado al leer a renglón seguido el turbulento pasado de Bendición Alvarado como prostituta que se entregaba a los hombres para poder sobrevivir:

"(...) se sentaba ahí, padre, en la resolana de los fogones, esperando que alguien hiciera la caridad de acostarse con ella en los pellejos de melaza de la trastienda, para comer, padre, no más para comer". (O.F. 137).

Sin embargo, gracias a los lacayos de la historia oficial y a las propias gestiones del patriarca, la imagen de Bendición Alvarado se consolida como figura análoga a la Virgen María en la conciencia popular que, desde ya, comienza a tejer su propia versión de los poderes sobrenaturales de la madre del dictador:

"(...) la tropa armada impuso el orden en el palacio de la Nunciatura Apostólica frente al cual amanecían las filas incontables de lazarinos restaurados que vinieron a mostrar la piel recién nacida sobre las llagas, los antiguos inválidos de San Vito vinieron a ensartar agujas ante los incrédulos, vinieron a mostrar su fortuna los que se habían enriquecido en la ruleta porque Bendición Alvarado les revelaba los números en el

sueño, los que tuvieron noticias de sus perdidos, los que encontraron a sus ahogados, los que nada habían tenido y ahora lo tenían todo (...). (O.P. 134)

No sólo el pueblo se obsesiona a tal punto con esos hechos sobrenaturales sino que el mismo patriarca se convence de la virginidad y santidad de Bendición Alvarado:

"Usted no puede imaginarse cómo fue aquello mi general, fue el despelote, hemos visto parir a las mulas, hemos visto crecer flores en el salitre, hemos visto a los sordomudos aturdidos por el prodigio de sus propios gritos de milagro, milagro, milagro, hicieron polvo los vidrios del ataúd mi general y por poco nos volvieron tasajo el cadáver para repartirse las reliquias, así que hemos tenido que disponer de un batallón de granaderos contra el fervor de las muchedumbres frenéticas que estaban llegando en tumulto desde el semillero de islas del Caribe cautivadas por la noticia de que el alma de su madre Bendición Alvarado había obtenido de Dios la facultad de contrariar las leyes de la naturaleza (...). (O.P. 128).

El proceso de canonización de Bendición Alvarado contribuye a intensificar la burla irónica de las creencias y prácticas religiosas de nuestro medio. En una directa alusión al Santo Sudario, la imagen de Bendición Alvarado se encuentra impresa en ambos lados de la sábana de lino que cubría su cuerpo canceroso:

"(...) y entonces desenvolvió el cuerpo nauseabundo y vio en el resplandor tenue de los primeros gallos que había otro cuerpo idéntico

con la mano en el corazón pintado de perfil en la sábana, y vió que el cuerpo pintado no tenía grietas de peste (...) sino que era macizo y terso como pintado al óleo por ambos lados del sudario (...). (O.F. 124).

Esta es la prueba fehaciente que el patriarca muestra a las autoridades eclesiásticas de Roma para justificar la solicitud de canonización de Bendición Alvarado:

"Se fundaba su solicitud (...) en la virtud de esta sábana que desplegó a toda vela en el esplendor de agosto para que el nuncio viera lo que en efecto vio impreso en la textura de lino, vio la imagen de su madre Bendición Alvarado sin trazas de vejez ni estragos de peste acostada de perfil con la mano en el corazón (...)" (O.F. 131).

Como al discurso paródico le es propio el uso de la ironía, a renglón seguido el narrador nos revela que "era la obra de un pintor muy diestro en las buenas y en las malas artes". (O.F. 131). Esta ambivalencia de la palabra ajena es aprovechada por la voluntad autoral para transmitir sus críticas hostiles a estas farsas religiosas.

Continuando con el sintagma narrativo, nos enteramos que la solicitud inicial de canonización de Bendición Alvarado es negada porque no se hallaron méritos suficientes.

Ante esta negativa, la Nunciatura Apostólica es saqueada, el Nuncio es vilipendiado y el patriarca rompe cómicamente las relaciones diplomáticas con la Santa Sede:

"(...) pero la fuerza pública se mantuvo impassible cuando las turbas de fanáticos a sueldo asaltaron el palacio de la Nunciatura apostólica, saquearon el museo de reliquias históricas, sorprendieron al nuncio haciendo la siesta a la interperie en el remanso del jardín interior, lo sacaron desnudo a la calle, se le cagaron encima mi general, imagínese, pero él no se movió de la hamaca, ni siquiera parpadeó cuando le vinieron con la novedad mi general de que al nuncio lo estaban paseando en un burro por las calles del comercio bajo un chaparrón de lavazas de cocina que le vaciaron desde los balcones, le gritaban mano pancha, miss vaticano, dejad que los niños vengan a mí, y sólo cuando lo dejaron medio muerto en el muladar del mercado público él se incorporó (...) y entonces dió la orden de que pusieran al nuncio en una balsa de naufrago (...) y lo dejaron al garete en la ruta de los cruceros de Europa para que todo el mundo sepa como terminan los forasteros que levantan la mano contra la majestad de la patria, y que hasta el papa aprenda desde ahora y para siempre que podrá ser muy papa en Roma con su anillo al dedo en su poltrona de oro, pero aquí yo soy el que soy, carajo, pollerones de mierda". (O.P. 133)

Un aspecto que no podemos perder de vista aquí son las relaciones dialógicas que establece la risa festiva privilegiada por la malización de un discurso que se sale de lo acostumbrado o de lo esperado. Más allá de las claras orientaciones ideológicas del discurso narrativo, el soporte humorístico de la cita mencionada profana y burla las pretensiones fomentadas por los valores

oficiales, suscitando así la crítica, la liberación y el placer:

"La pasión de la risa no es otra cosa que un sentimiento brusco de triunfo que nace de la concepción súbita de alguna superioridad en nosotros, por comparación con la inferioridad de otros o con una inferioridad nuestra anterior" (24).

Es por eso que el humor satírico adquiere aquí una posición ideológica y no es la imagen de algo mecánico o superpuesto simplemente. El humor satírico presupone cierta posición ideológica, aunque no sea explícita, toma partido de algún modo en la polémica oculta al que se halla implicado el motivo. Por eso el humor satírico causa risa a quien comulga con ese valor o sistema de creencias y efecto contrario a quien no está libre de esos dogmatismos:

"(...) el humor es el sentido exacto de la relatividad de todas las cosas, es decir, la crítica constante de lo que cree ser definitivo, la puerta abierta a las nuevas posibilidades sin las que ningún progreso del espíritu sería posible. El humor no puede llegar a conclusiones, puesto que toda conclusión es una muerte intelectual (...) (25).

La segunda parte de la farsa de la canonización de Bendición Alvarado la lleva a cabo Monseñor Demetrio Áldous, conocido como el eritreño. Él comenzó escudriñando las pruebas de la ciudad, y como no encontró

nada "se trepó a lomo de mula por los limbos glaciales del páramo tratando de encontrar las semillas de la santidad de Bendición Alvarado donde su imagen no estuviera todavía pervertida por el resplandor del poder" (O.P. 137) ya que, merced a las artimañas de la historia oficial, habían enredado los hilos de la verdad para que nadie pudiera descifrar los secretos de su origen. Pero el eritreño consiguió descifrar el misterio oculto al encontrar tres actas de nacimiento distintas:

"Y en todas era él tres veces distinto, tres veces concebido en tres ocasiones distintas, tres veces mal parido" (O.P. 138)

Este tipo de parodia mínima, es muy corriente en el discurso plurilingüista de García Márquez. Al parodiar el mito bíblico de la Santísima Trinidad, el narrador repite la idea religiosa de trino y uno pero aportándole una nueva valoración crítica acentuada con ironía, burla y sarcasmo. En este caso no es gratuita la repetición del número tres que en toda la novela es una clara alusión a la trinidad en: "Ese otro dios difícil, uno y trino" (O.P. 137).

Este nuevo intento de averiguar la verdadera santidad de Bendición Alvarado revela las imágenes ambigüas de la fiesta popular, que hacen del absurdo, la fantasía y la

buria sus principios ordenadores. En este grotesco carnaval, el narrador caricaturiza el informe negativo presentado por Monseñor Demetrio Aldous parodiando la jerga jurídica:

"(...) firmo con mi nombre y mi rúbrica y garantizo con mi sello a los catorce días del mes de abril de este año de gracia de Nuestro Señor, yo, Demetrio Aldous, auditor de la Sagrada Congregación del Rito, postulador y promotor de la fe, por mandato de la Constitución Inmensa y para esplendor de la justicia de los hombres en la tierra y mayor gloria de Dios en los cielos firmo y demuestro que ésta es la única verdad, toda la verdad y nada más que la verdad, excelencia, aquí la tiene" (O.P. 140-141)

Pero el ritual paródico-carnavelesco no termina con el derrumbamiento oficial de la farsa y el descubrimiento del engaño de circo en que el mismo patriarca incurrió. Ahora la manipulación directa del poder civil proclama sin atenuantes la santificación solemne de Bendición Alvarado recurriendo a la rimbombante jerga militar:

"(...) y asumio de viva voz y de cuerpo presente la responsabilidad solemne de interpretar la voluntad popular mediante un decreto que concibió por inspiración propia y dictó de su cuenta y riesgo (...) artículo primero proclamó la santidad civil de Bendición Alvarado por decisión suprema del pueblo libre y soberano, la nombró patrona de la nación, curadora de los enfermos y maestra de los pájaros y se declaró día de fiesta nacional el de la fecha de su nacimiento, y en el artículo segundo y a partir de la promulgación del presente decreto se declaró el estado de guerra entre esta nación y las potencias de la Santa Sede con todas las consecuencias que para estos casos se establecen en el derecho de gentes

y los tratados internacionales vigentes, y en el artículo tercero se ordenó la expulsión inmediata, pública y solemne del señor arzobispo (...) y en el artículo cuarto la expropiación de los bienes de la iglesia (...) y firmado con el sello del anillo de esta autoridad máxima e inapelable del poder supremo. obedézcase y cúmplase". (O.P. 145-146)

Aquí la palabra ajena está orientada hacia su objeto particular - la burla de las instituciones oficiales- pero cada aserción acerca del objeto en mención se estructura de tal forma que permite un doble efecto. Aparte de la significación temática dentro de la novela, choca contra la valoración discursiva precedente o sea contra la retórica oficial. Se trata pues de dos estilos en boca del narrador. De esta manera, el estilo narrativo y el de la jerga jurídico-militar se funden entablando con ello un diálogo polémico que remite a la franca oposición entre la cultura oficial y la cultura popular.

Este doble efecto también ocurre con el matrimonio del patriarca con la novicia Leticia Nazareno, madre del único hijo legítimo del patriarca, a quien le pone el nombre de Emanuel, parodia del nombre de Jesús Nazareno. Irónicamente el Emanuel bíblico es echado a los mercaderes del templo por haberlo convertido en plaza de mercado; el Emanuel de la novela es echado y asesinado en la plaza

pública por los comerciantes y vendedores. En el discurso de García Márquez, la técnica de la inversión es otra forma de parodiar el discurso ajeno y provocar con ello nuevas valoraciones cognitivas y axiológicas.

En Crónica de una muerte anunciada, encontramos la asociación de Jesús Nazareno con Santiago Nasar. En la descripción que se hace de su asesinato encontramos advertibles resonancias del Nuevo Testamento y, concretamente, del sacrificio de Cristo. La asociación del apellido Nasar como síncopa de Nazareno nos pone en contacto con el paradigma del sacrificio por antonomasia. La palma de la mano de Santiago Nasar atravesada por el cuchillo parodia las palmas de Cristo atravesadas por los clavos en la cruz, y el cuchillo que le hunden hasta el fondo del costado prolonga dicha asociación: "Lo raro es que el cuchillo volvía a salir limpio (O.F. 153) Le habían dado por lo menos tres veces y no había una gota de sangre" (O.F. 153). Finalmente, el informe dice: "parecía un estigma del crucificado" (C.M. 99).

Como ya dijimos, el plurilingüismo se construye dialógicamente sobre el fondo de lenguajes y horizontes socio-ideológicos, como valoración de otra valoración y no como fenómenos lingüísticos abstractos. Esta conjunción dialógica de dos lenguas y dos horizontes la

volvemos a encontrar en el episodio donde se narra el juicio contra los hermanos Mauricio y Gumaro Ponce de León, acusados del asesinato de Leticia Nazareno y de su hijo. Ahí se parodia la muerte de José Antonio Galán, caudillo máximo de la revolución comunera; al mismo tiempo se satiriza a los organismos burocráticos que defienden los derechos humanos:

"(...) Pero citó con honores en el orden del día a los tres oficiales que llevaron a término la investigación del crimen y les impuso la medalla del mérito militar por servicios a la patria en el curso de una ceremonia solemne en la cual constituyó el consejo de guerra sumario que juzgó a los hermanos Mauricio y Gumaro Ponce de León, (...) a menos de obtener el beneficio de su clemencia mi general, usted manda. Permaneció absorto y solo en la hamaca, insensible a las súplicas de gracia del mundo entero, oyó en la radiola el debate estéril de la Sociedad de Naciones, oyó insultos de los países vecinos y algunas adhesiones distantes, oyó con igual atención las razones tímidas de los ministros partidarios de la piedad y los motivos estridentes de los partidarios del castigo, se negó a recibir al nuncio apostólico con un mensaje personal del papa en el cual expresaba su inquietud pastoral por la suerte de las dos ovejas descarriadas, (...) y ordenó por último que los hermanos Mauricio y Gumaro Ponce de León fueran ejecutados tan pronto se conozca esta mi decisión suprema e inapelable, pero no en el paredón de fusilamiento, como estaba previsto, sino que fueron sometidos al castigo en desuso del descuartizamiento con caballos y sus miembros fueron expuestos a la indignación pública y al horror en los lugares más visibles de su desmesurado reino de pesadumbre". (O.F. 189-190)

Los métodos y discursos pedagógicos también son objeto de la polémica paródica de la voluntad autoral:

"(...) se habían encerrado en el aposento de invitados de honor con la orden personal de que nadie se acerque a cinco metros de esa puerta que voy a esta muy ocupado aprendiendo a leer y escribir, (...) mientras el compás de mi corazón se adelantaba al metrónomo (...) cantando que el enano baila en un solo pie, la mula va al molino, Otilia lava la tina, baca se escribe con la be de burro (...)" (O.P. 161).

"(...) el indio envasa la untura en la lata, papá coloca el tabaco en la pipa, Cecilia vende cera cerveza cebada cebolla cerezas cecina y tocino, Cecilia vende todo, reía repitiendo en el fragor de las chicharras la lección de leer (...)" (O.P. 159).

En otro momento del sintagma narrativo se van insertando frases en las que se reconoce el lenguaje de un nivel superior de escolarización primaria:

"Los doctores sabios de la expedición botánica, y las mesetas de magnolias silvestres donde pacían las ovejas de tibia lana que nos proporcionaban sustento generoso y abrigo y buen ejemplo (...) las plantaciones de cacao de grandes hojas persistentes y flores encarnadas y frutos de baya cuyas semillas se usaban como principal ingrediente del chocolate (...)" (O.P. 139).

El narrador no sólo caricaturiza los métodos de memorización que se emplean en las escuelas públicas de Colombia, sino que ironiza las políticas oficiales de la educación gratuita, dándoles un sarcástico tinte humorístico:

"(...) y ordenó establecer en cada provincia una escuela gratuita para enseñar a barrer cuyas alumnas fanatizadas por el estímulo presidencial siguieron barriendo las calles después de haber barrido las casas y luego las carreteras y los caminos vecinales, de manera que los montones de basura eran llevados y traídos de una provincia a otra sin saber qué hacer con ellos en procesiones oficiales con banderas de la patria y grandes letreros de Dios guarde al purísimo que vela por la limpieza de la nación, (...)" (O.F. 37).

### 3. Estilización paródica del habla popular:

Cuando analizamos el discurso y la palabra del "TEXTO" de García Márquez señalábamos que las formas populares del habla no eran la expresión natural del habla popular sino la refracción valorativa de la conciencia del autor, porque lo que le interesa no es la recreación del habla del pueblo sino su concepción ideológica. Sin embargo, encontramos algunos registros del habla popular en la que abundan las formas plurilingüistas de proverbios, refranes y frases sacadas de la cultura popular colombiana (26). Por ejemplo, el autor recrea la expresión colombiana "sacar la piedra" - producir el hombre el orgasmo en la mujer- en frases crípticas como:

"tropezaba con descuido en las piedras ocultas de las mujeres más mezquinas" (O.F. 15).

"Tropezar por casualidad con las piedras ocultas de la novicia dormida" (O.F. 152).

Las expresiones pintorescas matizadas de ligeros toques poéticos amplían los híbridos estilísticos desarrollados en la orientación autoral del discurso garciamarquiano:

"de veleidad dorada de simplemente soplar y hacer botellas" (O.F. 14).

"el chapaleaba en la ciénaga grande de la felicidad" (O.F. 20).

"Los rosales nevados de polvo lunar" (O.F. 6).

O la inversión de proverbios y frases lexicales que novelizan el plurilingüismo orientado de García Márquez:

"que no me deje así mi general como una triste pomarrosa con la semilla suelta" (O.F. 15).

"dicho sea sin el menor respeto" (O.F. 93).

"Rogando que lo maten aunque sea de buena manera" (O.F. 25).

"Si al menos me quitaran lo bailado que es lo que más me duele" (O.F. 127).

Las expresiones lexicales de la Guajira, de los rituales eróticos de origen afro-americanos de la Costa

Atlántica y la jerga costera, concretamente de Barranquilla, forman parte de la voz narrativa y por su expresión popular, es un habla ajena encubierta:

"Serás tu tormento de mi vida de los borrachos sacados a patadas del matadero de las cantinas, donde te habrás perdido en la parranda sin término del maranguango y la burundanga y el gordolobo y la manta de bandera y el tremendo salchichón de hoyito y el centavo negro de Rapa en el delirio perpetuo del paraíso mítico del Negro Adán y Juancito Trucepey, carajo, (...)  
(O.P. 69).

"Ya sé quien es, señor, dijo alguien en el tumulto, una tetona nalgoncita que se cree la mamá del gorila" (O.P. 70).

"La vida se le iba en la espera impaciente de las horas de estar contigo en los establos, mi niña, con tus teticas de corozo y tu cosita de almeja"  
(O.P. 207).

"Pero yo encuentro que es demasiada vaina tanto plátano maduro por la cosíanfira y tanta malanga sancochada en el fundillo" (O.P. 208).

Las formas plurilingüistas en el "TEXTO" de García Márquez conservan un rasgo común: la acentuación paródica busca polemizar y desenmascarar todo lo que es falso e hipócrita, absurdo o despiadado. El plurilingüismo garciamarquiano forma parte de una reflexión internamente dialogizada en la que las intenciones del discurso representado por el narrador están riñendo con las intenciones del determinismo lógico que nos brinda la historia según un marco referencial

predeterminado. En otras palabras, el plurilingüismo juega un doble papel en el discurso de García Márquez: una función propia del discurso dirigido directamente a su objeto en tanto nos remite a cierto mundo concreto, y la otra, como ya vimos propia de la parodia, coadyuva a los propósitos orientadores de la voluntad autoral.

## NOTAS DEL PRIMER CAPITULO

1. La formulación de las dos teorías señaladas y la propuesta alterna de Bakhtin se encuentran ampliamente explicadas en V.N. Voloshinov, El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, (traducción del inglés de Rosa María Russovich), Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973.

2. Bakhtin llegó a declarar:

"Mi actitud frente al formalismo: la diferente comprensión de la especificidad; el menosprecio del contenido lleva a una "estética material" (...); no "hacer", sino crear (del material se obtiene únicamente un "artículo", un "objeto"); la falta de comprensión de la historicidad y del cambio (la percepción mecanicista del cambio). La importancia positiva del formalismo (nuevos problemas y nuevos aspectos del arte); lo nuevo en sus primeras y más creativas etapas adopta formas unilaterales y extremas.

Mi actitud frente al estructuralismo. En contra del afán de encerrarse en un texto. Categorías mecanicistas: "oposición", "cambio del código" (...). La consecutiva formalización y despersonalización: todas las relaciones tienen carácter lógico (en el sentido amplio de la palabra). Mientras que yo en todo oigo voces y relaciones dialógicas entre ellas. El principio de la complementariedad también lo entiendo dialógicamente. Una alta evaluación del estructuralismo. El problema de la "exactitud" y la "profundidad". La profundidad de penetración en el objeto (cosa) y la profundidad de penetración en el sujeto (personalismo)".

En M.M. Bakhtin, Estética de la creación verbal, (traducción de Tatiana Bubnova), México, Siglo Veintiuno Editores, 1985, pág. 392.

3. V.N. Voloshinov, Op. cit. pág. 119-120.
4. Ver especialmente "El discurso en la vida y el discurso en la poesía", publicado por Voloshinov en 1926. (Versión francesa de Todorov, Mikhail Bakhtin; Le principe dialogique. Op. cit. pág. 181-215.
5. M.M. Bajtin, Estética de la creación verbal, Op. cit. pág. 327.
6. M.M. Bajtin, La poética de Dostoievski, Op. cit. pág. 155.
7. Ver, además, Tatiana Bubnova, "El texto literario, producto de la interacción verbal. Teoría del enunciado en M. Bajtin", México, Acta Poética 4-5/1982-1983, pág. 215-233.
8. M.M. Bajtin, Estética de la creación verbal, Op. cit. pág. 258.
9. Resumen de Tatiana Bubnova, en F. Delicado puesto en diálogo. Las claves bajtinianas de la Lozana Andaluza, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pág. 26.  
  
Ver, además, M.M. Bajtin, "El enunciado como unidad de la comunicación discursiva. Diferencia entre esta unidad y las unidades de la lengua (palabra y oración)", *Ibidem*, pág. 256-290.
10. V.N. Voloshinov, Op. cit. pág. 34.
11. M.M. Bajtin, La poética de Dostoievski, Op. cit. pág. 278-279.
12. V.I. Lenin, "notas críticas sobre el problema nacional", cit. por Vladimir Shcherbina, "Dos culturas, dos concepciones", La Habana, El caimán Barbudo, No. 87, febrero, 1975, pág. 12.
13. Según la terminología de Genette, el narrador homodiegético participa como actor en la historia que relata, el cual se opone paradigmáticamente al narrador heterodiegético que no participa como actor en dicha historia. En Figures III, Paris, Seuil, 1972, pág. 65-273.
14. Plinio Apuleyo Mendoza, Op. cit. pág. 33-34.

15. Ver, Gérard Genette, "Frontieres du récit", en Figures II, Paris, Seuil, 1966 y Philipps Hamon, "Qu'est-ce qu'une description, en Poétique, 12, 1982.
16. M.M. Baitin, La poética de Dostoievski, Op. cit. pág. 287.
17. Cfr. Mario Vargas Llosa. Op. cit. pág. 55-85.
18. Véase Michele Sarrailh, "Apuntes sobre el mito dariano" en "El otoño del patriarca", Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, No. 340, octubre, 1978.
19. Manuel Pereiro, "Entrevista", La Habana, Bohemia, 1979, recogido en García Márquez habla de García Márquez, pág. 207.
20. Rubén Darío, Poesías Completas, México, Fondo de Cultura Económica, Primera reimpresión, pág.27.
21. Cfr. Julia Kristeva, Séméotiké: Recherches pour una semanalyse, Paris, 1969.
22. García Márquez habla de García Márquez, Op. cit. pág. 156.
23. Véase Martha L. Canfield, El "patriarca" de García Márquez arquetipo literario del dictador hispanoamericano, Firenze, Università Degli Studi Di Firenze, settembre, 1984, pág. 43-69.
24. Ramón Gómez de la Serna, Ismos, Buenos Aires, Brújula, 1968, pág. 179.
25. Ibidem. pág. 178.
26. La mayor parte de los vocablos que encontramos en el "TEXTO" de García Márquez han sido estudiados por Luis Flores, Del español hablado en Colombia, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1975.

## II. COMPOSICION ARTISTICA DEL "TEXTO" DE GABRIEL

GARCIA MARQUEZ

"No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad".

G.G. MARQUEZ

"Que referi así a mi modo males que conocen todos pero que naides contó".

MARTIN FIERRO

La composición de la obra artística verbal, esto es, su organización interna y la correlación que guardan

entre sí sus componentes revelan de la manera más visible, -exteriorizada-, la intervención del sujeto de la enunciación, -del autor como voluntad creadora-, en la jerarquización de los elementos de la obra. En el caso concreto de García Márquez, la organización sintagmática de su "TEXTO" crea un mundo de contraposiciones y oposiciones semióticas que tocan el problema del espacio artístico concebido como la construcción del modelo histórico-cultural de Latinoamérica. En esto reside el valor de su composición estética.

Recordemos que el MARCO es uno de los constituyentes de las ideas acerca del ESPACIO de la obra de arte. Es precisamente el carácter de delimitación del espacio el que permite considerar la segmentación de los elementos argumentales de la fábula y la jerarquización de las oposiciones establecidas al interior de un campo semiótico previamente señalado. Esto reviste una importancia capital en relación con el problema del espacio artístico y con la delimitación estructural del marco cognitivo-axiológico de todo texto literario.

Bien sabemos que todo enunciado tiene la posibilidad de proyectar en la finitud del texto una localización espacial infinita: el mundo exterior respecto de la obra verbal. Es obvio, sin embargo, que cuando hablamos del

espacio en la obra literaria nos referimos a la "ilusión del espacio" que produce en el lector la modelización sintagmática de los elementos que forman el principio y el final del campo artístico, porque en rigor no es posible hacer una representación verbal de una realidad no verbal, pues como bien lo observa Genette, "el lenguaje significa sin imitar" (2). No obstante, como medio temporal que es, el lenguaje modeliza relaciones espaciales que no poseen en sí una estructura espacial.

"De este modo, la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial" (3).

Sin embargo, el problema del espacio artístico no se reduce sólo a eso. También modeliza un conjunto de objetos, funciones y caracteres entre los cuales se establecen relaciones espaciales corrientes de continuidad o de distancia que revelan invariablemente características espaciales que se convierten en la base formal para la construcción de un modelo ideológico propio de la voluntad creadora del autor:

"Ya a nivel de construcción de modelos supratextual, puramente ideológica, el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad" (4).

Con el objeto de ilustrar paso a paso la producción de estos efectos semióticos e identificar la base organizativa de la "imagen del mundo" garciamarquiano, identificaremos dos espacios diegéticos. Uno exterior, "el no ser", lo foráneo y lo extranjero, máscara de colonización y dependencia. Otro interior, "el ser" que representa lo propio, lo solidario y lo auténtico. Esta oposición de adentro/afuera crea un modelo de ordenación del mundo orientado en forma horizontal. En este eje horizontal se organiza a la vez el espacio ético: lo malo se sitúa invariablemente afuera, en el mundo de la servidumbre de las predeterminaciones y lo bueno adentro en el mundo original y propio. El autor formaliza esta ilusión espacial a través de un "diálogo polémico" entre la tradición oficial impuesta desde afuera y la cultura popular que genera su mundo desde adentro, como lo vimos en el capítulo anterior.

El sistema de relaciones espaciales modelizado en el "TEXTO" de García Márquez lo hemos formalizado en un dispositivo panóptico. Según El Academo, diccionario etimológico, estructura panóptica "dícese del edificio construido de modo que puede verse todo su interior desde un solo punto" (5). Foucault, en Vigilar y castigar,

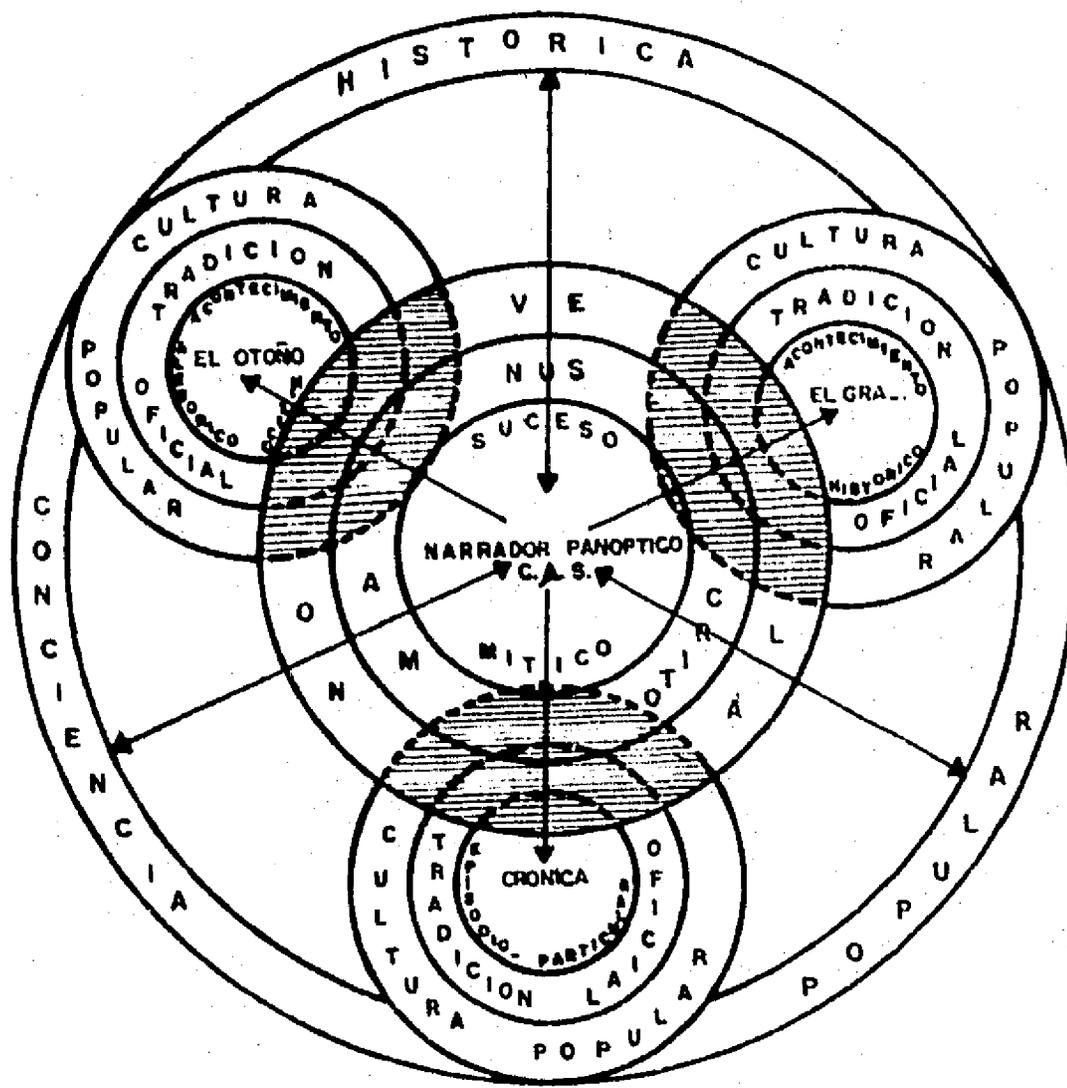
nacimiento de la prisión, nos dice que el dispositivo panóptico consiste en:

"Situarse un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar. Por el efecto de la contraluz, se puede percibir desde la torre, recortándose perfectamente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la periferia. Tantos pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo perfectamente individualizado y constantemente visible" (6).

Veamos en la gráfica adjunta como la focalización autoral atraviesa la estructura panóptica del "TEXTO" de García Márquez:

Si observamos detenidamente la particular interpretación que hemos hecho de la ESTRUCTURA PANOPTICA DEL "TEXTO" DE GARCIA MARQUEZ, vemos que en el círculo central se halla el narrador panóptico, juez-cronista y vigía, que juzga, participa y observa las diversas etapas de la historia colombiana a través de las torres de un suceso-mítico, Cien años de soledad; un acontecimiento alegórico-mítico, El otoño del patriarca; un acontecimiento histórico, El general en su laberinto; y un episodio "particular", Crónica de una muerte anunciada. En esta intersección de visiones, el pueblo se ubica en una dialéctica de vigilante-vigilado, pasando de la pluralidad -como conciencia colectiva- a la

ESTRUCTURA PANOPTICA DEL "TEXTO" DE GARCIA MARQUEZ



singularidad del "ver-sin ser visto" del narrador panóptico quien en última instancia es el que sostiene la estructura del "TEXTO" de García Márquez. Desde esta posición central, el narrador homodiegético o heterodiegético participa del cuento, del canto y de los anales de la historia de nuestro continente, en la circularidad trágica de la memoria, el recuerdo y el olvido.

La estructura panóptica del "TEXTO" de García Márquez representa el espacio totalizante de una propuesta de lectura de nuestra historia. La historia equivale aquí a una confrontación de visiones, -la oficial y la popular-, que se extiende desde la recreación del "descubrimiento" de América por la empresa colonialista de Cristobal Colón, pasa por la subordinación al imperialismo capitalista y se queda en el trágico histórico del neocolonialismo y de la deuda externa.

En la organización panóptica del "TEXTO" de García Márquez verificamos que los sucesos no son contados en forma lineal, desde el comienzo hasta su final, sino desde un punto periférico cualquiera escogido orientadoramente por el autor. En la diégesis narrativa las prolepsis recurrentes no funcionan como un artificio

genial del manejo del tiempo novelesco sino como un instrumento ideológico para la comprensión extensiva del pasado con el presente:

"Para el narrador-cronista es preciso que el presente se haga pasado para que, desde un punto situado en el futuro, se pueda hacer plenamente inteligible el mismo presente" (7).

Por eso la historia es tratada aquí no como un suceso cronológico sino como un tiempo histórico recurrente; de tal modo que la resolución cognitiva interna está en la reconstrucción de la conciencia histórica popular y no en la recreación o actualización de un siglo de discursos oficiales sobre nuestra historia.

Retomando a Rosalba Campra, podemos concluir que LA ESTRUCTURA PANOPTICA DEL "TEXTO" DE GARCIA MARQUEZ es

"como el andamiaje sobre el que se irá levantando la historia de la escritura en América Latina: una fulgurante apropiación de la palabra -de la capacidad de mensaje-; una demanda al otro para que se reconozca como destinatario posible de este mensaje" (8).

A. SUCESO MÍTICO: LA INTRAHISTORIA DE MACONDO  
PROTOCOLIZADA PERO NO OFICIALIZADA.

La modelización mítica de Cien años de soledad le ha dado una nueva dimensión a la historia latinoamericana. Ha modificado su imagen marmórea, la ha desenganchado de la retórica de los arquetipos clásicos y de la referencialidad factual del discurso oficial. Por eso el "TEXTO" de García Márquez busca totalizar e integrar un campo semiótico que pueda significar, explicar y esclarecer la realidad histórica latinoamericana liberándola de la verosimilitud topográfica de espacios pre-establecidos o pre-concebidos.

En este sentido, Cien años de soledad simboliza la conciencia del ser latinoamericano capaz de dar forma, contenido y sentido a la historia y a su propia realidad para comprender que ésta "no termina en el precio de los tomates" (9), según certera expresión del autor de Aracataca, sino en la reapropiación de la conciencia histórica original. De ahí que Macondo se erija simultáneamente como summa y como propuesta del devenir de nuestro continente.

La mitologización discursiva de la fundación de Macondo, espacio interior no sólo geográfico sino cultural, está concebido como un mundo autónomo en que la idea de la circularidad o de la repetición ad infinitum no es atributo de un espacio vacío, sino que está en

armónica conjunción con el espacio histórico, con el espacio cotidiano donde García Márquez, con su estilo inconfundible, conjuga los "imposibles verosímiles con los posibles inverosímiles" aristotélicos "porque la vida cotidiana en América Latina nos demuestra que la realidad está llena de cosas extraordinarias" (10). Por eso mismo, Cien años de soledad se destaca más por la capacidad del autor de rehacer y socializar nociones ya conocidas de nuestra propia tradición, que por crear nuevos conceptos culturales o hacer descubrimientos originales ajenos a nuestra propia realidad. Al respecto vale recordar las observaciones de A. Gramsci:

"Crear una nueva cultura no significa sólo hacer individualmente descubrimientos "originales", significa también, y especialmente, difundir críticamente verdades ya descubiertas "socializarlas" (...) y concebirlas por tanto, en base de acciones vitales, en elementos de coordinación y de orden intelectual y moral. El que una masa de hombres sea llevada a pensar coherentemente y de un modo unitario el presente real, es un hecho "filosóficamente" mucho más importante y "original" que el descubrimiento por parte de algún "genio" filosófico, de una verdad que se mantenga dentro de pequeños grupos de intelectuales" (11).

Ahora bien si ubicamos a Cien años de soledad en el ámbito de la semiótica de la cultura, podemos analizarla como la escisión faústica (12) que ha padecido América

Latina a través de tres momentos históricos fácilmente demarcados:

1. El Macondo del "buen salvaje" del período pre-capitalista.
2. Macondo y el trágico histórico de la dependencia externa.
3. El Macondo de la tragicomedia de la cultura capitalista.

1. El Macondo del "buen salvaje" del período pre-capitalista.

La intra historia de la fundación de Macondo, espacio interior, autónomo y vital, aparece modelizado como analépsis y prolepsis de un pasado y de un futuro eventual. Por la prolepsis inicial del texto, el presente y su origen remoto ocurren a la vez en el sintagma narrativo. Las disyunciones del código intrahistórico y del código cultural del "buen salvaje" van a resolverse en el código mitológico que da cuenta de ambos, y permite que las tensiones internas propias de esa sociedad discurren armónicamente en un campo simbólico comunitario que coadyuva a forjar la ulterior conciencia colectiva de Macondo, porque es allí donde se

genera un primer espacio interior y autónomo propio de su origen pre-capitalista:

"Fue así como emprendieron la travesía de la sierra. Varios amigos de José Arcadio Buendía, jóvenes como él, embullados con la aventura, desmantelaron sus casas y cargaron con sus mujeres y sus hijos hacia la tierra que nadie les había prometido" (C.A. 27).

"José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casa de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo. Al día siguiente convenció a sus hombres de que nunca encontrarían el mar. Les ordenó derribar los árboles para hacer un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla, y allí fundaron la aldea" (C.A. 28-29).

En ese espacio de fábula paradisiaca está contenido la conciencia original, comunitaria y soñadora de un pueblo que justifica por sí sola su razón de ser y su razón de existir; a partir de esta primera imagen de un sueño dorado, Macondo protocoliza el recuerdo de una añorada época pre-capitalista de Latinoamérica.

"Las grandes imágenes tienen a la vez una historia y una prehistoria. Son siempre a un tiempo recuerdo y leyenda (...) Por lo tanto, ya está muy avanzado el curso de la vida cuando se venera realmente una imagen descubriendo sus raíces más allá de la historia fijada en la memoria" (13).

No cabe duda que esta cita de Bachelard recrea con suficiente validez la intencionalidad discursiva de García Márquez al formalizar la fundación de Macondo. La orientación autoral de la primera imagen de Macondo es necesariamente ideológica, ya que se trata de recordar y aforar una forma original de organización cognitiva-axiológica a partir de un motivo espacial, Macondo-Casa de los Buendía: "La casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma" (14). Esta imagen original unificada, espacio interior como exterior, sincretiza la descripción de una cultura propia y auténtica, transferencia de la descripción moral de sus habitantes:

"Puesto que su casa fue desde el primer momento la mejor de la aldea, las otras fueron arregladas a su imagen y semejanza. Tenía una salita amplia y bien iluminada, un comedor en forma de terraza con flores de colores alegres, dos dormitorios, un patio con un castaño gigante, un huerto bien plantado y un corral donde vivían en comunidad pacífica los chivos, los cerdos y las gallinas. Los únicos animales prohibidos no sólo en la casa, sino en todo el poblado, eran los gallos de pelea" (C.A. 14).

La casa de los Buendía modeliza el mundo cotidiano de Macondo al recoger, expresar y sintetizar la transformaciones iniciales y ulteriores del poblado. Hacia afuera, la casa es modelo y representatividad para los macondinos; hacia adentro, auto genera su propio mundo

porque su construcción, ampliación y distribución van paralelos al devenir histórico de Macondo. Como espacio de una realidad histórica, la casa de los Buendía se liga a la idea de representar una sociedad arcaica y cerrada, gobernada por un régimen de fundadores autosuficientes y patriarcales, y cuya cultura se desarrolla al margen de los azares del determinismo social. Su marginación histórica se asimila al estado natural que simboliza bien Don Quijote en su famoso parlamento a los cabreros acerca de la Edad de Oro, que corresponde a la época pre-capitalista de Macondo. Estas son las significativas frases del ingenioso hidalgo:

"Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. (...) Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia; aun no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre, que en ella, sin ser forzada, ofrecía, por todas partes de su fértil y espacioso seno, lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían" (15).

En este sentido, la época de la fundación y construcción de Macondo - casa de los Buendía es un período realmente feliz: todos eran menores de treinta años, la muerte no había encontrado acomodo porque "nadie había muerto ni siquiera de muerte natural" (C.A. 60) y vivían en armonía y paz. Su relación con el mundo exterior sólo se evoca a partir de un pasado remoto cuando el pirata Francis Drake asaltó a Riohacha, puerto de la costa norte colombiana, en el siglo XVI. Así se va conformando velada, diferida e indirecta la imagen histórica de una época pre-capitalista. Esta experiencia histórica se encuentra seriamente problematizada en el sintagma narrativo no por su existencia como tal sino por su resolución interna. Lo que el narrador vigía-cronista quiere señalar es la existencia de un mundo y un estado ideal anteriores que tienen que ser rescatados antes que el olvido histórico del "discurso del método" lo condene definitivamente a no tener una segunda oportunidad sobre la tierra.

Macondo surge, entonces, como una sociedad pseudo-feudal caracterizada por una economía de autogabastecimiento y autodesarrollo. La tasación de la mediación no tiene, por el momento, ni valor ni uso ni valor de cambio. Macondo es una sociedad que nace de la negación de la ética capitalista, del libre cambio y del

taylorismo del trabajo. Su fundación-construcción viene a ocupar un espacio arcádico donde su incipiente desarrollo florece al margen de los paradigmas científicos y de los condicionamientos de una instrumentalidad económica moderna. Este modelo socio-cultural de Macondo, sustentado en una conciencia propia y natural, le asegura cohesión social y económica a la comunidad; ese equilibrio interior da prueba de su validez histórica respecto al mundo exterior:

"José Arcadio Buendía, que era el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea, había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas podía llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor" (C.A. 14-15).

Aunque la historia original de Macondo surja de la base de una "utopía mítica", su significación semiótica es ciertamente mayor y compromete históricamente a todos los niveles discursivos del texto. José Arcadio Buendía, por ejemplo, exento de todo conocimiento científico, consagra su saber vulgar y su talento innato a resolver los problemas de la comunidad y a garantizar su bienestar. No es codicioso ni de riquezas ni de poder porque goza, como líder natural que es, del prestigio y la autoridad de la comunidad macondiana:

"Al principio, José Arcadio Buendía era una especie de patriarca juvenil, que daba instrucciones para la siembra y consejos para la crianza de niños y animales, y colaboraba con todos, aún en el trabajo físico, para la buena marcha de la comunidad" (C.A. 14).

Sin embargo, en el "ser" y el "estar" de esta "dichosa edad" original de Macondo se va perfilando el rompimiento de su equilibrio interior por la llegada de agentes foráneos; el mundo de afuera comienza a corroer el mundo de adentro de Macondo. Inicialmente fue la llegada regular de Melquiades y su tropa de gitanos por el mes de marzo, la que va marcando las primeras transformaciones en la aldea y en la conciencia original de la familia Buendía:

"Todos los años, por el mes de marzo, una familia gitana desarrapada plantaba su carpa cerca de la aldea y con gran alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos" (C.A. 7).

La llegada de Melquiades se nos ofrece como un traspies histórico, como la imagen primigenia del inexorable determinismo histórico de Macondo. La presencia del gitano abre las puertas de una "pre-ciencia", especie de retorno científico medieval que incluía prácticas mágicas, alquimistas y astrológicas:

"En marzo volvieron los gitanos. Esta vez llevaban un catalejo y una lupa del tamaño de un tambor, que exhibieron como el último descubrimiento de los judíos de Amsterdam. Sentaron una gitana en un extremo de la aldea e instalaron el catalejo a la entrada de la carpa. Mediante el pago de cinco reales, la gente se asomaba al catalejo y veía a la gitana al alcance de la mano. "La ciencia ha eliminado la distancia", pregonaba Melquiades. "Dentro de poco, el hombre podrá ver lo que ocurre en cualquier lugar de la tierra, sin moverse de su casa" (C.A. 8).

José Arcadio Buendía es la primera víctima del papel interruptor de Melquiades:

"José Arcadio Buendía, cuya desaforada imaginación iba siempre más lejos que el ingenio de la naturaleza, y aún más allá del milagro y la magia, pensó que era posible servirse de aquella invención inútil para desentrañar el oro de la tierra" (C.A. 7).

El vaivén establecido por Melquiades entre la conciencia original de Macondo y la conciencia exterior hace que el mundo interno de los Buendía y el espacio físico de la casa vayan sufriendo pequeñas pero definitivas escisiones por su papel interruptor:

"Cuando Ursula dispuso la ampliación de la casa, le hizo construir un cuarto especial (a Melquiades) contiguo al taller de Aureliano, lejos de los ruidos y el trajín domésticos, con una ventana inundada de luz y un estante donde ella misma ordenó los libros casi deshechos por el polvo y las polillas, los quebradizos papeles

apretados de signos indescifrables (...) El nuevo lugar pareció agradar a Melquiades, porque no volvió a vérselo ni siquiera en el comedor" (C.A. 74).

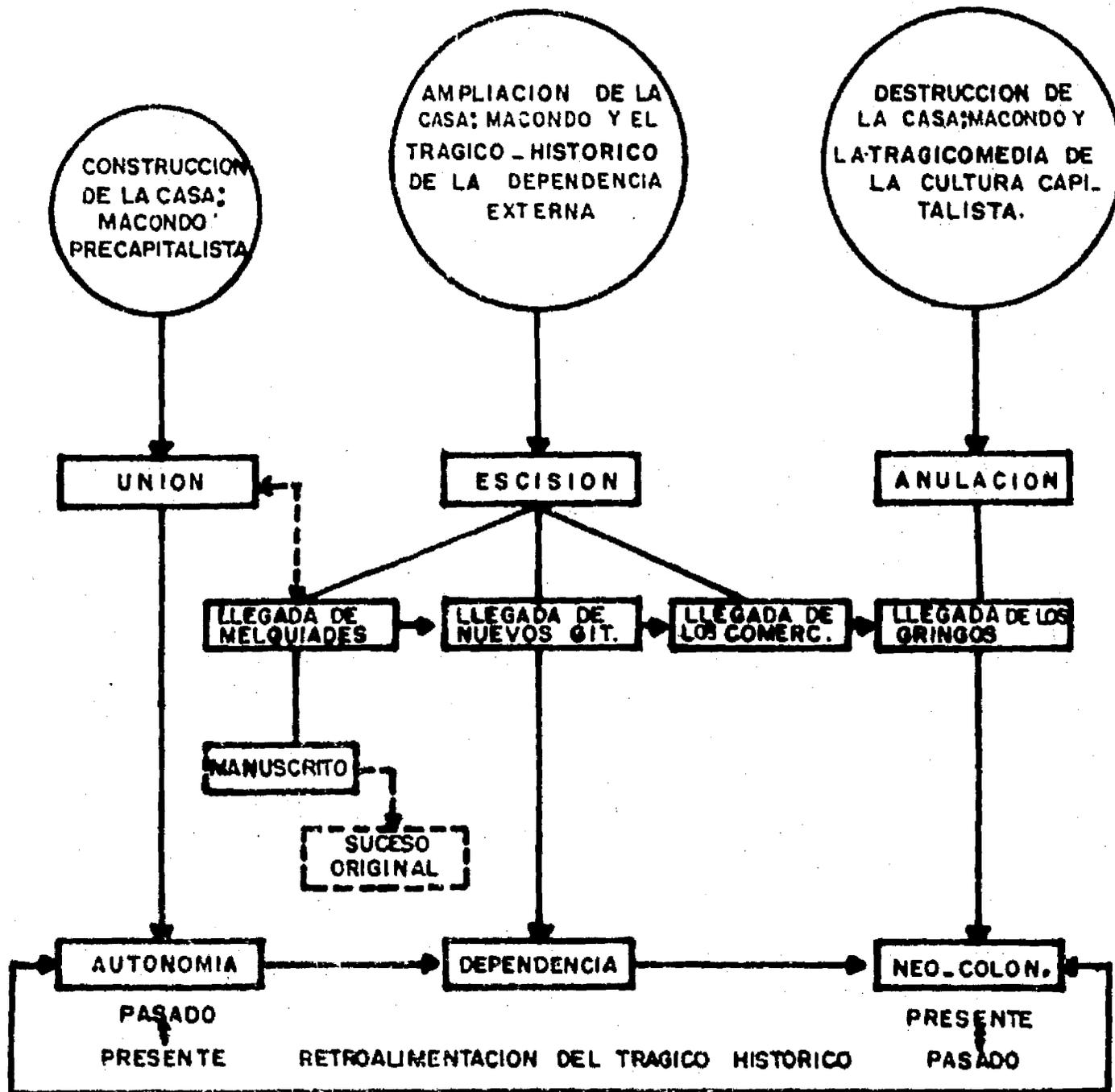
Así vamos definiendo la relación semiótica entre el motivo espacial de la casa de los Buendía y el modelo estructural de la conciencia histórica de los macondinos. Observemos que Melquiades al mismo tiempo que rompe tangencialmente la unidad cognitiva-axiológica de la aldea le da paradójicamente continuidad y permanencia porque posee la escritura histórica de Macondo: los manuscritos; a partir de ellos y con ellos se cierra el ciclo de los Buendía:

"(...) porque entonces sabía que en los pergaminos de Melquiades estaba escrito su destino. (...) Era la historia de la familia, escrita por Melquiades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación" (C.A. 401-402).

Adelantándonos al sintagma narrativo hemos formalizado esa relación semiótica entre el motivo espacial de la casa de los Buendía y el desarrollo histórico de Macondo en el esquema de la página siguiente.

A partir de ese esquema y teniéndolo en cuenta seguiremos analizando el "diálogo polémico" de la oposición adentro/afuera que venimos sosteniendo como estructura horizontal del mundo garciamarquiano.

## DESARROLLO HISTORICO DE MACONDO



José Arcadio Buendía fue el símbolo por excelencia de la inicial ruptura de la dialéctica adentro/afuera. Sus empresas delirantes van ocupando un amplio espacio de la distorsión inicial de la historia de Macondo. "Aquí nos hemos de pudrir en vida sin recibir los beneficios de la ciencia" (C.A. 18), es el lamento explosivo e implosivo de los ambiguos deseos de José Arcadio Buendía, quien de emprendedor y líder moral de la aldea en los tiempos dorados de la fundación se convierte en holgazán, en una especie de truchimán callejero que busca aplicar los misterios de la alquimia a los problemas cotidianos de la aldea:

"Aquel espíritu de iniciativa social desapareció en poco tiempo, arrastrado por la fiebre de los imanes, los cálculos astronómicos, los sueños de transmutación y las ansias de conocer las maravillas del mundo. (...) No faltó quien lo considerara víctima de algún extraño sortilegio" (C.A. 15).

"Pasaba las noches dando vueltas en el cuarto pensando en voz alta, buscando la manera de aplicar los principios del péndulo a las carretas de bueyes, a las rejas del arado, a todo lo que fuera útil puesto en movimiento" (C.A. 80).

En sus aventuras quijotescas pretendió desentrañar el oro de la tierra pero "lo único que logró desenterrar fue una armadura del siglo XV" (C.A. 8); estudiar un método exacto mediante cálculos astronómicos para

encontrar el medio día pero lo único que descubrió fue que "La tierra es redonda como una naranja" (C.A. 10), y que Macondo estaba rodeada de aguas por todas partes; finalmente quiso producir oro en su laboratorio de alquimia y lo único que obtuvo fue "un jarabe espeso y pestilente más parecido al caramelo vulgar que al oro magnífico" (C.A. 13).

Consciente de los cambios que se están operando en su marido, Ursula le recrimina por no ocuparse de sus hijos, y trata de disuadirlo de sus delirios científicos pero no logra convencerlo; al contrario, termina cediéndole unas monedas de oro coloniales, herencia de su padre, para financiar la locura de José Arcadio:

"José Arcadio Buendía cortejó a Ursula durante varias semanas, para que le permitiera desenterrar sus monedas coloniales y aumentarlas tantas veces como era posible subdividir el azoque. Ursula cedió, como ocurría siempre, ante la inquebrantable obstinación de su marido. Entonces José Arcadio Buendía echó treinta doblones en una cazuela, y los fundió con raspadura de cobre, oropimente, azufre y plomo. Puso a hervir todo a fuego vivo en un caldero de aceite de ricino (...) y la preciosa herencia de Ursula quedó reducida a un chicharrón carbonizado que no pudo ser desprendido del fondo del caldero" (C.A. 13).

Era evidente que la fuerza vital de los primeros tiempos de José Arcadio Buendía se va perdiendo en las

quimeras científicas, y su mundo de adentro va cediendo su espacio a los triunfos del mundo exterior:

"Algo ocurrió entonces en su interior; algo misterioso y definitivo que lo desarraigó de su tiempo actual y lo llevó a la deriva por una región inexplorada de los recuerdos" (C.A. 20).

Efectivamente, lo que ocurrió fue el descuartizamiento de la dialéctica adentro/afuera de un alma que ha perdido su estar allí. José Arcadio Buendía reconoce desde el interior de su conciencia que ya no está adentro; que su espacio interior ha ido perdiendo claridad rápidamente mientras que el mundo exterior gana en su contigencia vacía:

"Sin la vigilancia y los cuidados de Ursula se dejó arrastrar por su imaginación hacia un estado de delirio perpetuo del cual no se volvería a recuperar" (C.A. 80).

La pesadilla de José Arcadio Buendía es simple como anécdota pero la orientación autoral es forzosamente axiológica. José Arcadio Buendía percibe con suficiente lucidez la tragedia que implica abrirse al mundo exterior. Desde la inconsciencia de su locura vió el abismo histórico en que caería Macondo al ingresar irremediabilmente al modelo impuesto de desarrollo capitalista que ya les sonríe. En este sentido, José

Arcadio Buendía es una especie de Tiresias moderno que desde la penumbra de su ceguera mental conoce de antemano la profecía del desastre histórico de Macondo.

Su obsesión de un tiempo congelado y mejor, que siempre será lunes y marzo, le permite permanecer simbólicamente en el tiempo original de su sueño dorado de "buen salvaje" sin contagiarse de las fantasías económicas de una realidad inmediata que ya lo asedia:

"Pocas horas después, estragado por la vigilia, entró al taller de Aureliano y le preguntó: "¿Qué día es hoy?". Aureliano le contestó que era martes. "Eso mismo pensaba yo", dijo José Arcadio Buendía. "Pero de pronto me he dado cuenta de que sigue siendo lunes, como ayer. Mira el cielo, mira las paredes, mira las begonias. También hoy es lunes (...) Al día siguiente miércoles, José Arcadio Buendía volvió al taller. "Esto es un desastre -dijo- mira el aire, oye el zumbido del sol, igual que ayer y antier. También hoy es lunes". (...) El jueves volvió a aparecer en el taller con un doloroso aspecto de tierra arrasada. "La máquina del tiempo se ha descompuesto (...)" El viernes antes de que se levantara nadie, volvió a vigilar la apariencia de la naturaleza, hasta que no tuvo la menor duda de que seguía siendo lunes" (C.A. 81).

El orientado trastocamiento temporal de José Arcadio Buendía y la visionaria riqueza semiótica de las imágenes discursivas de Cien años de soledad son el sello apocalíptico de la evanescencia de un tiempo pasado, de un tiempo mejor:

"Todo lo sólido se desvanece en el aire, todo lo sagrado es profano, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas" (14).

Esta cláusula marxista que lamenta la secularización de lo sagrado y el final de un tiempo mejor dramatiza el impacto trágico que experimentó José Arcadio Buendía al comprender que su mundo interior ha sido permeado por una extraña agitación de intereses externos. Es una amarga realidad que lo arrancó de su mundo en el cual no volverá a encajar jamás:

"Cuando llegaron Ursula y Amaranta todavía estaba atado de pies y manos al tronco del castaño, empapado de lluvia y en un estado de inocencia total. Le hablaron, y él las miró sin reconocerlas y les dijo algo incomprensible" (C.A. 82).

Otro momento discursivo que señala una nueva ruptura histórica con el pasado original de Macondo lo constituye la novelización paródica del episodio del insomnio.

El suceso del insomnio, y la consiguiente enfermedad del olvido en Macondo, señala con original orientación ideológica el peligro que entraña perder la memoria en una sociedad cualquiera.

El sintagma narrativo nos adelanta con este suceso una prolepsis dialéctica de lo que ocurrió en el devenir histórico de Macondo, cuando fue arrasado por los vientos apocalípticos del olvido:

"En aquel Macondo olvidado hasta por los pájaros, donde el polvo y el calor se habían hecho tan tenaces que costaba trabajo respirar, reclusos por la soledad y el amor y por la soledad del amor en una casa donde era casi imposible dormir por el estruendo de las hormigas coloradas, Aurelino y Amaranta Ursula eran los únicos seres felices (...)" (C.A. 391).

La importancia de leer con suma perspicacia crítica la diégesis narrativa del insomnio sin dejarse atrapar en la patraña discursiva del narrador-cronista que -en su aparente neutralidad ideológica- habla con desenfado y sin darle importancia al campo axiológico que más le interesa destacar, -amparado por el hibridismo discursivo- radica en observar cómo la enfermedad aparece y desaparece sigilosamente como simple capricho narrativo, pero en realidad ocurre todo lo contrario. El mal endémico del olvido, imagen de la "idiotez sin pasado", está novelizado con un fuerte contenido paródico y crítico, ya que nos da la clave para sopesar las consecuencias de un fatal cretinismo histórico que intenta sumar nuestro pasado a un instante fugaz, escurridizo y sin importancia histórica; el olvido

histórico trágicamente nos pone a "salvo de los tormentos de la memoria" (A.T. 9) de nuestra propia realidad para aromatizarnos con el sahumerio de la falsa memoria de la tradición histórica oficial.

La dialéctica de adentro/afuera vuelve a recrearse polémicamente en el mal del insomnio que viene del mundo exterior como todos los males traídos a Macondo. Rebeca Buendía es otro traspies histórico para la aldea porque es la portadora del mal del insomnio. Su origen desconocido, símbolo del mundo exterior, es otra fatal casualidad:

"-Alguien va a venir- le dijo. (...) -No sé quien será -insistió-, pero el que sea ya viene en camino.

El domingo, en efecto, llegó Rebeca. No tenía más de once años. Había hecho el penoso viaje desde Manaure con unos traficantes de pieles que recibieron el encargo de entregarla junto con una carta en la casa de José Arcadio Buendía, pero que no pudieron explicar con precisión quién era la persona que le había pedido el favor". (...) "Se quedaron con ella porque no había más remedio" (C.A. 44-45).

Aquí la dialéctica de adentro/afuera ya no puede tomarse en su simple reciprocidad de oposición sino en su ambigüedad ontológica, por coexistir el "ser y el no ser" como expresión ideológica de la destiguration del mundo original de Macondo. El centro de la conciencia

unitaria del pueblo ya no se encuentra en el núcleo de su formación original sino en la periferia de las circunstancias ajenas, que como "caja de pandora" abre el abanico de sus males para contagiar a Macondo. De ahí que el sino trágico de la difusa imbricación del "ser y no ser" favorece la orientadora casualidad de la presencia del insomnio que extiende sus tentáculos a los habitantes de Macondo y a los indios quajiro, símbolos vivientes de nuestros antepasados:

"Una noche, por la época en que Rebeca se curó del vicio de comer tierra y fue llevada a dormir en el cuarto de los otros niños, la india que dormía con ellos despertó por casualidad y oyó un extraño ruido intermitente en el rincón. Se incorporó alarmada, creyendo que había entrado un animal en el cuarto, y entonces vio a Rebeca en el mecedor, chupándose el dedo y con los ojos alumbrados como los de un gato en la oscuridad. Fasmada de terror, atribulada por la fatalidad de su destino, Visitación reconoció en esos ojos los síntomas de la enfermedad cuya amenaza la había obligado, a ella y a su hermano, a desterrarse para siempre de un reino milenarico en el cual eran príncipes. Era la peste del insomnio" (C.A. 47).

A medida que la diégesis narrativa avanza describiendo este episodio trágico-cómico del insomnio, porque "Nadie entendió la alarma de Visitación! "Si no volvemos a dormir, mejor", decía José Arcadio Buendía, de buen humor. Así nos rendirá más la vida" (C.A.47). La orientación autoral va construyendo un discurso paródico

que vela la concreción directa de la denuncia, "porque lo más terrible de la enfermedad del insomnio no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica: el olvido" (C.A. 47). Aquí se nos presenta, de hecho, una forma de expresión pseudo-objetiva, no propiamente de uno de los personajes, José Arcadio Buendía, sino la orientación expresiva del autor. Con esa forma habitual, García Márquez mezcla acentos y suprime las fronteras entre la expresión autoral y la ajena, alcanzando el privilegiado puesto de narrador panóptico, encubriendo su orientación ideológica. Su híbrida denuncia nos anticipa los peligros que encierra históricamente el acto irreflexivo del olvido, como recurso de extrañamiento social. El olvido colectivo le permitirá a la voz oficial de la historia impugnar todo suceso histórico contrario a sus propias versiones y a sus propios intereses:

"Cuando su padre le comunicó su alarma por haber olvidado hasta los hechos más importantes de su niñez, Aureliano le explicó su método, y José Arcadio Buendía lo puso en práctica en toda la casa y más tarde lo impuso a todo el pueblo. Con isopo entintado marcó cada cosa con su nombre: mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cacerola. Fue al corral y marcó los animales y las plantas: vaca, chivo, puerco, gallina, yuca, malanga, guineo. Poco a poco, estudiando las infinitas posibilidades del olvido, se dio cuenta de que podía llegar el día en que se reconocieran las cosas por sus inscripciones, pero no se

recordara su utilidad. Entonces fue más explícito. El letrero que colgó en la cerviz de la vaca era una muestra ejemplar de la forma en que los habitantes de Macondo estaban dispuestos a luchar contra el olvido: Esta es la vaca, hay que ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche. Así continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentánea capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita" (C.A. 51).

A medida que avanza la vigilia del insomnio en Macondo, Melquiades retoma su doble papel de interruptor y mantenedor de la conciencia original de la aldea. En este punto, la paradoja del doble papel de Melquiades se hace mucho más evidente porque a pesar de que conoce el trágico final de Macondo, le busca alternativas que le de margen para crecer y remontarse a las polaridades establecidas entre el mundo de afuera y el mundo de adentro, y hacer de su doble papel la síntesis de esa dialéctica. Por eso es Melquiades y no otro quien posee el remedio contra el insomnio, devolviéndole la memoria a los macondianos:

"Abrió la maleta atiborrada de objetos indescifrables, y de entre ellos sacó un maletín con muchos frascos. Le dio a beber a José Arcadio Buendía una sustancia de color apacible, y la luz se hizo en su memoria. (...) Mientras Macondo celebraba la reconquista de los recuerdos, José Arcadio Buendía y Melquiades le sacudieron el polvo a su vieja amistad" (C.A. 52).

De la noche a la mañana los macondianos regresan del país de los lotógrafos para ingresar a una trágica forma de organización social de tipo capitalista, en la cual no se ha destruido completamente las relaciones feudales, patriarcales, ni idílicas. Es Ursula, quien sin proponérselo, saca a Macondo de su cuasi-aislamiento original, y expande el horizonte de su historia al ponerlo en contacto con el mundo exterior, el mundo del comercio, de la plusvalía y de la explotación económica:

"Macondo estaba transformado. Las gentes que llegaron con Ursula divulgaron la buena calidad de su suelo y su posición privilegiada con respecto a la ciénaga, de modo que la escueta aldea de otro tiempo se convirtió muy pronto en un pueblo activo, con tiendas y talleres de artesanía, y una ruta de comercio permanente por donde llegaron los primeros árabes de pantuflas y argollas en las orejas, cambiando collares de vidrio por quacamayas" (C.A. 41).

En el subrayado que hemos hecho el narrador heterodiegético modeliza la retroalimentación temporal de pasado/presente -presente/pasado al recurrir a una imagen de la colonización cuando los españoles, en su afán de trueque aventajado daban a los nativos collares de vidrio a cambio de productos de la región. La reiteración de un presente y un pasado canjeables es la clara voluntad autoral de mostrar la similitud de explotación a que está

sometido nuestro continente, cualquiera que sea la época de imperialismo extranjero. De otra parte, el narrador heterodiegético busca la reactualización del pasado histórico para que podamos comprender el presente trágico que nos toca vivir. Por eso no hay que tomar tan a la ligera la interpretación de la circularidad temporal como simple "mitema", -unidad mínima del mito-, de la imagen del uroboros, sino como francas llamadas de atención ideológica para que no olvidemos un suceso ya ocurrido, muchas veces repetido y otras tantas olvidado.

Con la llegada de los nuevos forasteros, de los comerciantes y, ante todo, por el contacto con seres explosivos, Macondo prosigue sin atenuantes su apertura hacia el mundo exterior. Ursula, dispuesta a seguir sus impulsos personales con las nuevas fuerzas económicas, sociales y políticas que mueven a Macondo se compromete en un "prometedor negocio de animalitos de caramelo" (C.A. 41) para consolidar el patrimonio doméstico y ensanchar las instalaciones de la casa de los Buendía:

"Ursula se dió cuenta de pronto que la casa se había llenado de gente, que sus hijos estaban a punto de casarse y tener hijos, y que se verían obligados a dispersarse por falta de espacio. Entonces sacó el dinero acumulado en largos años de dura labor, adquirió compromisos con sus clientes, y emprendió la ampliación de la casa (...). Seguida por docena de albañiles y carpinteros, como si hubiera contraído la fiebre

alucinante de su esposo, Ursula ordenaba la posición de la luz y la conducta del calor, y repartía el espacio sin el menor sentido de sus límites. (...) y fue surgiendo de las entrañas de la tierra no sólo la casa más grande que habría nunca en el pueblo, sino la más hospitalaria y fresca que hubo jamás en el ámbito de la ciénaga" (C.A. 58-59).

A medida que los macondianos fortalecen inconscientemente la ruptura de la dialéctica de adentro/afuera, sus visiones adquieren una forma radicalmente nueva: no más sueños, ni fantasías sino la concreción pragmática de planes operativos llegados desde afuera y que definitivamente trastornan la conciencia original de Macondo y su sueño dorado del "buen salvaje". La imposición desde afuera de la autoridad civil y eclesiástica -la llegada del corregidor, Don Apolinar Moscote con su séquito de soldados, y el poder religioso del Padre Nicanor Reina- enfrenta automáticamente la autoridad natural de los fundadores. Súbitamente nos encontramos en un punto nodal de la dialéctica de adentro/afuera. Estamos presenciando el nacimiento de una nueva relación entre las ideas y la vida práctica y, por consiguiente, el surgimiento de una nueva realidad material y social en Macondo:

"La nueva casa estaba casi terminada cuando Ursula lo sacó de su mundo quimérico para informarle que había orden de pintar la fachada de azul, y no de blanco como ellos querían. Le

mostró la disposición oficial escrita en un papel. José Arcadio Buendía, sin comprender lo que decía su esposa, descifró la firma.

-¿Quién es este tipo? -preguntó.

-El corregidor -dijo Ursula desconsolada- Dicen que es una autoridad que mandó el gobierno" (C.A. 59)

La batalla interior de José Arcadio Buendía por las nuevas disposiciones políticas no nace de estas órdenes del corregidor, sino de su intensa confusión interior por la imposición de leyes desde afuera y de valores extraños a su propio entorno el cual ya comenzaba a pagar el alto precio de su desarrollo. José Arcadio Buendía defiende los últimos estertores de su autoridad patriarcal con los argumentos lógicos de su estado de conciencia original:

"José Arcadio Buendía, con la copia de la orden en la mano, lo encontró durmiendo la siesta en una hamaca que había colgado en el escueto despacho. "Usted escribió este papel?, le preguntó. Don Apolinar Moscote (...) contestó que sí. "Con qué derecho?", volvió a preguntar José Arcadio Buendía. Don Apolinar Moscote buscó un papel en la gaveta de la mesa y se lo mostró: "He sido nombrado corregidor de este pueblo". José Arcadio Buendía ni siquiera miró el nombramiento.

-En este pueblo no mandamos con papeles -dijo sin perder la calma-. Y para que lo sepa de una vez, no necesitamos ningún corregidor porque aquí no hay nada que corregir" (C.A. 60).

Como portador de una cultura original, José Arcadio Buendía siente un desgarramiento entre la vida interior y

la exterior que lo ha llevado a un camino sin salida de futilidad y desesperación, porque la suerte estaba echada. La ruptura con el mundo interior no tiene boleto de regreso, y aunque le dicen al padre Nicanor Reina que:

"Durante muchos años habían estado sin cura, arreglando los negocios del alma directamente con Dios, y habían perdido la malicia del pecado mortal" (C.A. 85)

el pueblo sucumbe y termina sometido a la autoridad foránea. Esta ruptura dialéctica del mundo original de Macondo con la conciencia oficial hace entrar al pueblo de frente y sin alternativas por el camino del trágico histórico del desarrollo. Como dice Jan Kott:

"En el trágico histórico se encuentra la convicción de que la historia tiene sentido, que realiza sus tareas objetivas, tiende en una dirección determinada. Es racional o por lo menos es posible comprenderla. Lo que entonces si es trágico es el precio de la historia, el precio del progreso que la humanidad debe pagar. Entonces se ve las proporciones de lo trágico cada resistencia de la historia, que trata de detener o impulsar hacia adelante su implacable rodadura y precisamente, en razón de su inadecuación a la historia, de su oposición o de su carácter precursor esta resistencia debe ser aplastada" (17).

José Arcadio Buendía, símbolo-conciencia del sueño dorado del "buen salvaje" y del pasado feliz de Macondo queda asimilado a este trágico precio descrito por Kott.

Su relación con el mundo exterior dramatiza el impacto trágico de las imposiciones de un mundo ajeno a sus propios intereses vitales.

2. Macondo y el trágico histórico de la dependencia externa.

En la segunda etapa de la historia de Macondo convergen polémicamente el despertar del sueño dorado de Aureliano Buendía y la secularización de los valores sagrados de Macondo.

El arquetipo ideológico que noveliza el autor en esta nueva etapa de Macondo es la original metáfora del parentesco de la pareja fundadora. La culpa del parentesco mediante la cual el autor noveliza su crítica de la cultura oficial, "Eran primos entre sí" (C.A.24), le sirve para presentar a Macondo como causa y efecto de su propia tragedia. Pero antes de poder comprender la tragedia que la historia de Macondo aguarda al final debemos captar el tinte irónico con que el narrador matiza el tema del parentesco. Observemos que en la primera etapa de Macondo, el común remordimiento de José Arcadio Buendía y de Ursula Iguarán no obstaculizó su solidaridad histórica con la conciencia original del pueblo. Por el contrario, su presencia como pareja

primordial le dió cohesión y armonía. En esta segunda etapa de secularización, el parentesco hace sentir a los fundadores como causantes de todos los males de Macondo cuando en realidad, como lo demostramos anteriormente, el trágico histórico del pueblo es efecto y consecuencia de la imposición de valores foráneos y la subordinación -sin alternativas- a un impuesto modelo de desarrollo económico con sus constantes y repeticiones.

La orientación ideológica de este paradigma cultural no hace más que enfatizar la natural libertad de los pueblos para que escojan sin restricciones sus alternativas de acción, creen su propia cultura lejos del causal comportamiento de estereotipos predecibles. Por eso la conciencia original de Macondo había perdido la malicia del pecado original, pero su inserción en una nueva escala de valores le permite captar desde el principio el impacto trágico de esta degradación histórica que los obliga a actuar según las normas establecidas por las leyes de afuera y no según sus naturales principios. Los esquemas desacralizados del mundo exterior y los valores sagrados de Macondo constituyen la nueva oposición bipolar de esta segunda etapa. Lo sagrado como lo original, el pasado, lo solidario y lo comunitario. Lo secular como lo nuevo, lo

impuesto y lo individual. Esta oposición dialéctica ahora es protagonizada por el coronel Aureliano Buendía.

Comencemos viendo a Aureliano Buendía distanciado socialmente del mundo sagrado y tradicional en que nació y creció pero físicamente todavía bajo su control. Macondo y su inserción en el mundo del comercio y la plusvalía simboliza la degradación moral, social y económica de sus habitantes. Su mundo emerge como un universo de podredumbre, de hombres y mujeres odiosos y rencorosos, de revolucionarios crueles, de curas incapaces y de gobernantes usurpadores y violadores de las más elementales leyes de la solidaridad social.

Sin duda, esta imagen degradada de Macondo apunta a demostrar la crisis de la vía oligárquica en Colombia. Las instituciones impuestas desde el exterior se identifican falsamente con el pasado original de Macondo, no para fortalecerlo ni para conservarlo, sino para explotarlo y ponerlo a su servicio. Por eso es difícil para los macondianos estructurar una definida conciencia histórica por el híbrido gestado entre lo secular y lo sagrado, lo feudal y lo burgués.

Históricamente este híbrido político se formó en América Latina por la coexistencia de los tradicionales

valores feudales y la nueva ideología de la burguesía en ascenso. Esta ambigua situación histórica está novelizada en Cien años de soledad a través del ideario paródico de las treinta y dos guerras que protagonizó y perdió el coronel Aureliano Buendía, y que modelizan el período histórico de las luchas fratricidas de la "Patria Boba" entre federalistas y centralistas, y, posteriormente, de las luchas modernas entre liberales y conservadores. Son cien desgarradores años que van aproximadamente de 1850 a 1950 con sus principales acontecimientos y repeticiones: dependencia externa, guerras civiles patrocinadas por los dueños del poder, debilitamiento de los terratenientes, entrada del capitalismo y la repercusión fatal de la crisis de los años 30.

Esta serie de acontecimientos, fundamento trágico de la historia colombiana, queda formalizada en el mundo degradado y secularizado de Macondo. La novelización de Cien años de soledad surge de esta base histórica y permanece enraizada en ella. Pero no sólo es la historia de Colombia la que nos noveliza García Márquez en su novela; en términos generales, también es la historia de América Latina sometida a la explotación, a la injusticia social y a la soledad histórica de los grandes capitales,

que hoy por hoy pretenden negarnos una segunda oportunidad sobre la tierra:

"El capitalismo en América Latina ha sido un proceso violento, que nunca o casi nunca ha ido vinculado con la democracia, sino al contrario, por lo tanto, tenemos que pensar de nuevo en todos los modos de resistencia a la importación, que el capitalismo no es una especie de futuro inevitable, que en América Latina siempre ha sido una cosa impuesta desde afuera y que la forma de resistencia ha sido siempre la cultura popular" (18).

La pasiva degradación de Macondo contribuye forzosamente a la activa de-gradación de la persona de Aureliano Buendía. El inicia su intento de liberación desde Macondo y para Macondo a pesar de que dentro de sus estructuras sociales prevalecía aún una mentalidad tradicional y feudal, y por eso fue mucho más difícil organizar una acción política moderna y eficaz contra el mundo de afuera. Pero a pesar de esta situación negativa el empeño de liberación de Aureliano Buendía comienza a prefigurarse:

"En cierta ocasión, en vísperas de las elecciones, Don Apolinar Moscote regresó de uno de sus frecuentes viajes, preocupado por la situación política del país. Los liberales están decididos a lanzarse a la guerra. Como Aureliano tenía en esa época nociones muy confusas sobre las diferencias entre conservadores y liberales, su suegro le daba lecciones esquemáticas. Los liberales le decía eran masones; gente de mala ndole, partidaria de ahorcar a los curas, de

implantar el matrimonio civil y el divorcio, de reconocer iguales derechos a los hijos naturales que a los legítimos, y de despedazar al país en un sistema federal que despojara de poderes a la autoridad suprema. Los conservadores, en cambio, que habían recibido el poder directamente de Dios, propugnaban por la estabilidad del orden público y la moral familiar; eran los defensores de la fe de Cristo, del principio de autoridad, y no estaban dispuestos a permitir que el país fuera descuartizado en entidades autónomas. Por sentimientos humanitarios, Aureliano simpatizaba con la actitud liberal respecto de los hijos naturales, pero de todos modos no entendía cómo se llegaba al extremo de hacer una guerra por cosas que no podían tocarse con las manos" (C.A. 98).

Sin visión proyectiva hacia las nuevas circunstancias socio-políticas, Macondo se convierte en terreno abonado para los levantamientos, las insurrecciones y los actos de terrorismo promovidos por el doctor Alirio Noguera, quien se refugió en Macondo y "Estableció contacto con la gente joven del pueblo, que carecía de formación política, y se empeñó en una sigilosa campaña de instigación" (C.A. 101). De esta manera, el discurso narrativo se va cargando de contenidos negativos y de una clara orientación ideológica para denunciar los intereses desacralizados, cuyos fines justifican todas las formas de ventajas políticas y económicas del gobierno. Esta situación insostenible además de definir la actitud política de Aureliano Buendía "Si hay que ser algo, sería liberal -dijo-, porque los conservadores son unos tramposos" (C.A. 100) va perfilando la

secularización política de una generación de jóvenes que se lanzan a la guerra sin tener plena conciencia de su papel político. Son jóvenes que tienen escasas reminiscencias de su pasado sagrado y feliz. Son los hijos de la secularización externa que muchas veces, incluso, abrigan rencores contra el antiguo sistema por no haberlos preparado conscientemente para el cambio irremediable de la modernidad. Por eso se convierten en rebeldes y conspiradores sin tener una clara orientación de su papel vital para transformar las estructuras secularizadas contra las cuales se han rebelado:

"Casi todos los hijos de los fundadores estaban implicados en el complot, aunque ninguno sabía concretamente en que consistía la acción que ellos mismos tramaban" (C.A. 102).

"Eran al fin de cuentas, los muchachos de la escuela jugando a gente mayor" (C.A. 106).

Aureliano ocupa un papel importante en esta nueva decisión política de los macondianos. Sus deseos, impulsos y habilidades le permitieron tomar la decisión definitiva para lanzarse a la guerra:

"Un domingo, (...) Aureliano entró a la casa de Gerineldo Márquez y con su parsimonia habitual pidió un tazón de café sin azúcar. Cuando los dos se quedaron solos en la cocina, Aureliano imprimió a su voz una autoridad que nunca se le había conocido. "Prepara a los muchachos", dijo.

"Nos vamos a la guerra". Gerineldo Márquez no lo creyó.

- Con qué armas? - preguntó.

- Con las de ellos - contestó Aureliano (C.A. 103-104).

Para Aureliano Buendía la primera salida de Macondo significó el ideal de una liberación personal y comunitaria de la dependencia externa. Inicia su periplo político durante la noche y lo finaliza al amanecer. Esta ubicación temporal tiene interesantes connotaciones simbólicas porque la noche tradicionalmente significa lo malo, lo bajo, el miedo y el terror. En cambio el amanecer significa vida, comienzo y esperanza de un nuevo y mejor porvenir:

"Esa misma noche, mientras escuchaban las descargas del pelotón de fusilamiento, Arcadio fue nombrado jefe civil y militar de la plaza. Los rebeldes cansados apenas tuvieron tiempo de despedirse de sus esposas a quienes abandonaron a sus propios recursos. Se fueron al amanecer, aclamados por la población liberal del terror, para unirse a la fuerza del general revolucionario Victorio Medina, que según las últimas noticias andaba por el rumbo de Manaure" (C.A. 104).

Una vez saltado el umbral y abandonado el lugar sagrado de sus orígenes, Aureliano y sus amigos se encuentran en una doble secularización: la ruptura definitiva con su mundo anterior y el ideal político de

crear otro mejor. Esta doble ruptura les hace tomar conciencia de su trágica realidad:

"Una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del todo y una ardiente búsqueda, una fuga y un regreso; tentativas por establecer los lazos que los unían a la creación" (19).

El resultado de esta confusa situación no es más que la materialización de un diálogo de sordos entre la conciencia sagrada original y un mundo cerrado en sus intereses seculares. Los continuos fracasos le hacen perder a Aureliano seguridad y paz interior; lo vuelven itinerante, indeciso, irresoluto y sin orientación definida. Como Fausto, "quiere volar pero tiene vértigo". Siendo liberal busca resolver con sus escasos recursos la falsedad política de quienes ostentan el poder social y económico del país:

"Al cabo de dieciséis derrotas, el coronel Aureliano Buendía salió de la Guajira con dos mil indígenas bien armados, y la guarnición sorprendida durante el sueño abandonó a Riohacha. Allí estableció su cuartel general y proclamó la guerra total contra el régimen" (C.A. 130).

Uno de los aspectos históricos que se destaca de esta guerra generalizada es la aplicación de las más encarnizadas y crueles formas de represión oficial. De esta manera, la revolución fue frustrada poco a poco por

el uso, abuso y final brutalidad del gobierno nacional, que ya no actuaba sobre la base de sentimientos originales para intentar fortalecer las instituciones pseudo-democráticas existentes, sino por motivaciones racionalmente económicas fincadas en intereses y necesidades particulares de los dueños del poder oficial. Esta trágica situación se devela tangencialmente en la novela cuando termina la primera parte de las guerras promovidas por el coronel Aureliano Buendía y él cae en manos del gobierno:

"Ya lo traen". La tropa pugnaba por someter a culatazos a la muchedumbre desbordada. Ursula y Amaranta corrieron hasta la esquina, abriéndose paso a empujones, y entonces lo vieron. Parecía un pordiosero. Tenía la ropa desgarrada, el cabello y la barba enmarañados, y estaba descalzo. Caminaba sin sentir el polvo abrazante, con las manos amarradas a la espalda con una soga que sostenía en la cabeza de su montura oficial de a caballo. Junto a él, también astroso y derrotado, llevaban al coronel Gerineldo Márquez. No estaban tristes. Parecían más bien turbados por la muchedumbre que gritaba a la tropa toda clase de improperios" (C.A. 122-123).

Llevar al coronel Aureliano Buendía a Macondo fue la manera más evidente de confrontar los valores sagrados del pueblo y los valores seculares de las autoridades oficiales. Los primeros le sirven al gobierno para coadyuvar a la pasividad histórica de Macondo y los

segundos para tomentar e institucionalizar la violencia oficial:

"La historia de la República es una lucha periódica e irregular entre estas tendencias subterráneas que afloran desde los instintos y la subconciencia del pueblo y de las fuerzas contra revolucionarias que siempre los ha reprimido empleando las mismas estrategias de coerción o envilecimiento" (20).

La rebelión pura, sin orientación y sin una clara proyección histórica, está sacrificando los ideales sociales y democráticos del coronel Aureliano Buendía, símbolo indiscutible de la frustrada revolución social en Colombia por la hojarasca de la secularización económica, culpable de desalentar toda nueva y constructiva empresa de transformación social del país:

"Solamente porque somos medio locos seguiremos creyendo, y lo creemos en realidad, que después de perder 32 guerras todavía hay esperanzas de ganar la siguiente" (21).

La quijotesca aventura revolucionaria del Coronel Aureliano Buendía le permitió tomar conciencia de su trágico histórico al sentirse desalojado de sus valores originales y manipulado en sus deseos sagrados por las instituciones políticas y religiosas que lo llevaron a vacilar en el logro de sus ideales políticos:

"Se cansó de la incertidumbre, el círculo vicioso de aquella guerra eterna que siempre lo encontraba a él en el mismo lugar, sólo que cada vez más viejo, más acabado, más sin saber por qué, ni cómo, ni hasta cuándo. Siempre había alguien fuera del círculo de tiza. Alguien a quien le hacía falta dinero, que tenía un hijo con tos ferina o quería irse a dormir para siempre porque ya no podía soportar en la boca el sabor a mierda de la guerra(...)" (C.A. 165).

La claudicación definitiva del ideal político del coronel Aureliano Buendía fue su reconocimiento de haber peleado en vano y aceptado sin condiciones las leyes externas de secularización contra las que luchó. De nada le sirvió la guerra para la liberación social que esperaba alcanzar. El gobierno conservador salió ileso de esa guerra civil de casi veinte años y aprovechó el momento del triunfo para mandar el exilio a todos los que le vendieron la victoria. Cuando el coronel Aureliano Buendía recapacitó en los últimos estertores de su fracaso definitivo, encontró entre sus huéspedes amigos un tropel incoherente de gentes cuya mayor tragedia fue haber perdido para siempre el sentido de la lucha revolucionaria, de los ideales políticos y de las ansias de una patria mejor:

"Por esa época convocó una segunda asamblea de los principales comandantes rebeldes. Encontró de todo: idealistas, ambiciosos, aventureros, resentidos sociales y hasta delincuentes comunes.

Había inclusive, un antiguo funcionario conservador refugiado en la revuelta para escapar a un juicio por malversación de fondos. Muchos no sabían ni siquiera porque peleaban" (C.A. 164).

Por eso la última guerra no tiene el significado histórico ni político de las primeras guerras. Lo que ahora intenta defender el coronel Aureliano Buendía es el mínimo derecho a la sobrevivencia por su plena certeza de haber perdido para siempre el pasado sagrado de sus padres y haber vendido a muy poco precio los ideales políticos de sus hijos:

"Necesitó casi un año de rigor sanginario para forzar al gobierno a proponer condiciones de paz favorables a los rebeldes, y otro año para persuadir a sus partidarios de la conveniencia de aceptarlos. Llegó a inconcebibles extremos de crueldad para sofocar las rebeliones de sus propios oficiales, que se resistían a ferir la victoria, y terminó apoyándose en la fuerza enemiga para acabar de someterlos" (C.A. 168).

Llega tristemente la paz de Neerlandia, paso simbólico de lo sagrado a lo secular, y la sumisión definitiva al mundo exterior:

"El acto se celebró a veinte kilómetros de Macondo, a la sombra de una ceiba gigantesca en torno a la cual había de fundarse más tarde el pueblo de Neerlandia (...) El coronel Aureliano Buendía llegó en una mula embarrada. Estaba sin afeitarse, más atormentado por el dolor de los golondrinos que por el inmenso fracaso de sus

suenos, pues había llegado al término de sus esperanzas, más allá de la gloria y de la nostalgia de la gloria" (C.A. 174).

Después de su fracasada empresa militar, el coronel Aureliano Buendía se retiró a vivir en su pueblo con absoluta falta de entusiasmo y de ideales, "encerrado en su taller, su única relación con el resto del mundo era el comercio de pescaditos de oro" (C.A. 196). Es el triste símbolo de un pueblo mancillado, degradado, escindido y sometido sin alternativas a los intereses que nunca fueron los suyos; pero también es el grito no acallado del desafío, desde donde tenemos que reiniciar los jalones para construir nuestra verdadera historia.

### 3. Macondo y la tragicomedia de la cultura capitalista.

El final de la guerra con el triunfo del partido conservador y la llegada de la compañía bananera, espejismo de la prosperidad, de la industrialización y del urbanismo hunde a Macondo esta vez en una prosperidad decadente e ilusoria. Regresan las empresas descomunales, las diversiones carnavalescas y las falsas quimeras de un mundo roto y lanzado definitivamente al vacío del mundo capitalista.

Esta nueva tragicomedia del desarrollo técnico se inicia con la llegada del ferrocarril. Y como sucede siempre, la VOX POPULI capta con claro realismo el impacto de esta nueva situación histórica. Una lavandera se conmociona al divisar los vagones del tren tirado por una máquina humeante, y nos ofrece una definición popular del hecho:

"Ahí viene -alcanzó a exclamar- un asunto espantoso como una cocina arrastrando un pueblo" (C.A. 218).

La noción vulgar de este gran suceso es exacta como imagen ideológica. El tren es realmente "otro pueblo" que surge de la yuxtaposición de gente venida de afuera con ideas ajenas y con valores diferentes.

Aureliano Triste es el gran intermediario de este trágico suceso. Al comprender que la navegación fluvial era impracticable en Macondo, decide llevar el ferrocarril no sólo para la modernización de su industria del hielo y para ampliar el mercado de su lucrativo negocio sino para vincular al pueblo con el resto del mundo y colocarle a Macondo el epitafio de su muerte histórica:

"En ese momento la población fue estremecida por un silbato de resonancias pavorosas y una descomunal respiración acezante. Las semanas precedentes se había visto a las cuadrillas que tendieron durmientes rieles, y nadie les prestó atención porque pensaron que era un nuevo artificio de los gitanos que volvían con sus centenarios y desprestigiados dale que dale de pitos y sonajas pregonando las excelencias de quien iba a saber qué pendejo menjuje de jarapellimosos genios jerosolimitanos. Pero cuando se restablecieron del desconcierto de los silbatazos y resoplidos, todos los habitantes se echaron a la calle y vieron a Aureliano Triste saludando con la mano desde la locomotora (...) El inocente tren amarillo que tantas incertidumbres y evidencias y tantos halagos y desventuras y tantos cambios, calamidades y nostalgias había de llevar a Macondo" (C.A. 218-219).

Macondo se pierde en una bonanza inversosímil al romper con su aislamiento original, con su mundo propio y equilibrado para entrar a un nuevo mundo, al mundo del neocoloniaje donde la compañía bananera transnacional de la United Fruit Company controlaba la vida, honra y bienes de los habitantes de Macondo. La ruta hacia los grandes inventos, presentada por José Arcadio Buendía, encuentra espacio ideal en la casa de los Buendía. Paradójicamente, como los enfermos graves, la casa se amplía para destruirse pocos días después:

"La casa se llenó de pronto de huéspedes desconocidos, de invencibles parranderos mundiales, y fue preciso agregar dormitorios en el patio, ensanchar el comedor y cambiar la antigua mesa por una de dieciséis puestos, con

nuevas vajillas y servicios, y aún así hubo que establecer turnos para almorzar" (C.A. 224-225).

Con el tren también llegó el progreso técnico lleno de turbulencias y artificios para asombrar a Macondo, - la luz eléctrica, el cinematógrafo, el teléfono, el telégrafo y el gramófono-, y ohnubilarlo con una fantasmagórica realidad:

"Deslumbrada por tantas y maravillosas invenciones, la gente de Macondo no sabía por dónde empezar a asombrarse. (...) Era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro, y mantuviera a los habitantes de Macondo en un permanente vaivén entre el alborozo y el desencanto, la duda y la revelación hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad" (C.A. 220-221).

De los numerosos forasteros que llegaron a Macondo, gracias al ferrocarril, fueron los gringos encabezados por Mr. Herbert. Con ellos también llegaron los científicos, los técnicos, la planeación industrial y un nuevo régimen jurídico:

"El miércoles llegó un grupo de ingenieros, agrónomos, hidrólogos, topógrafos y agrimensores que durante varias semanas exploraron los mismos lugares donde Mr. Herbert cazaba mariposas amarillas. Más tarde llegó el señor Jack Brown (...) llegaron también, revoloteando en torno al señor Brown, los solemnes abogados vestidos de negro que en otra época siguieron a todas partes al coronel Aureliano Buendía, y esto hizo pensar

a la gente que los agrónomos, hidrólogos, topógrafos y agrimensores, así con Mr. Herbert y sus mariposas de colores, y el señor Brown (...) tenían algo que ver con la guerra" (C.A. 222-223).

Aunque los "gringos" se instalan con sus familias en una comunidad aparte, García Márquez reitera orientadoramente los males que ya comenzaban a perturbar al pueblo. Con los cambios que realizan ocasionan un trastorno colosal mucho más perturbador que el de los antiguos gitanos, pero menos transitorio y previsible. Sus ansias de imperialismo los llevan no sólo a violentar el estado natural de la conciencia de los macondianos sino incluso a imponer sus leyes a la misma naturaleza:

"Dotados de recursos que en otra época estuvieron reservados a la Divina Providencia, modificaron el régimen de lluvias, apresuraron el ciclo de las cosechas, y quitaron el río de donde estuvo siempre y lo pusieron con sus piedras blancas y sus corrientes heladas en el extremo de la población, detrás del cementerio" (C.A. 223).

Vargas Llosa clasificó las antedichas proezas de los "gringos" en el rubro idealista de lo "mágico y lo maravilloso" (22) y no como el desconocimiento e imposición a una cultura original y la consiguiente anulación histórica de un pueblo que se ve sometido a nuevas formas de colonialismo. El papel ideológico que el narrador heterodiegético le asigna a esta hojarasca de

forasteros, documenta de una manera directa la forzosa imposición de una cultura ajena a un pueblo que se resiste a aceptarla. Hasta la llegada de los gitanos y de los primeros forasteros, Macondo conserva su ambiente propio, sagrado y equilibrado; aún en la sangrienta guerra civil del coronel Aureliano Buendía, Macondo refleja sus angustiosos intentos, más o menos autónomos, de resolver sus propios problemas; pero la funesta llegada de los "gringos" rompe definitivamente el equilibrio original y deshace para siempre la rutina cotidiana de Macondo al implantar la hojarasca de sus costumbres, su comida, su religión y, ante todo, sus desbordantes ansias económicas, monopolísticas e imperialistas.

Esta imposición de valores foráneos se vuelve amarga para el pueblo, porque con la connivencia del gobierno central los "gringos" cambian las autoridades locales según sus propias conveniencias:

"Cuando llegó la compañía bananera, sin embargo, los funcionarios locales fueron sustituidos por forasteros autoritarios, que el señor Brown se llevó a vivir en el gallinero electrificado, para que gozaran, según explicó, de la dignidad que corresponde a su investidura, y no padecieran el calor y los mosquitos y las incontrolables incomodidades y privaciones del pueblo. Los antiguos policías fueron reemplazados por sicarios del machete" (C.A. 234).

Esta situación es mucho más trágica para los obreros que trabajan en la explotación del banano. El taylorismo del trabajo no les concede participaciones reales de la bonanza económica de la United Fruit Company a pesar de sus legítimos derechos. Sus reclamos, sus quejas y sus súplicas no son escuchados ni por el gobierno central ni por la compañía bananera. Burladamente son tildados de "rebeldes sin causa" interesados solamente en destruir la paz de la nación. El descontento generalizado de los obreros de las bananeras fue el florero de la indignación y el comienzo cruel de una sangrienta cruzada sindical:

"José Arcadio Segundo y otros dirigentes sindicales que habían permanecido hasta entonces en la clandestinidad, aparecieron intempestivamente un fin de semana y promovieron manifestaciones en los pueblos de la zona bananera. La policía se conformó con vigilar el orden. Pero en la noche del lunes los dirigentes fueron sacados de sus casas y mandados con grillos de cinco kilos en los pies, a la cárcel de la capital provincial (...) La inconformidad de los trabajadores se fundaba esta vez en la insalubridad de las viviendas, el engaño de los servicios públicos y la iniquidad de las condiciones de trabajo" (C.A. 291).

Ante tales atropellos represivos, a los trabajadores no les quedaba otra alternativa que la huelga. Esta acción estuvo dirigida contra dos enemigos paralelos y cómplices: La compañía bananera que usó el artificio del derecho legal de la explotación de la mano de obra de los

trabajadores y la imposición de una tecnología agrícola que no era otra cosa que una máquina de torturas para los obreros, y contra el gobierno central que respaldó la violencia y la represión contra la clase trabajadora:

"La huelga grande estalló. Los cultivos se quedaron a medias, la fruta se pasó en las cepas y los trenes de ciento veinte vagones se pararon en los ramales. Los obreros ociosos desbordaron los pueblos. (...) Allí estaba José Arcadio Segundo, el día en que se anunció que el ejército había sido encargado de restablecer el orden público. Aunque no era hombre de presagios, la noticia fue para él como un anuncio de la muerte (...)" (C.A. 293).

La última metamorfosis de Macondo se encuentra en la abrupta farsa del neocolonialismo. Macondo ha realizado fatigosos viajes a través de su historia, explorando infinitas posibilidades para mantenerse a flote, para encontrarse ahora en el punto cero, el del no retorno, ya que sus energías se han ido aniquilando. Los levantamientos militares, las huelgas sindicales no son más que los estertores de su inevitable muerte:

"La situación ~~avanzaba~~ con evolucionar hacia una guerra civil desigual y sangrienta, cuando las autoridades hicieron un llamado a los trabajadores para que se concentraran en Macondo. El llamado anunciaba que el Jefe Civil y Militar de la provincia llegaría el viernes siguiente, dispuesto a interceder en el conflicto" (C.A. 295).

Fue la preparación friamente calculada del escenario carnavalesco de una masacre múltiple. El gobierno buscó acabar con el fantasma de otra posible guerra civil, sobre todo cuando sabía que se trataba de los mismos que antaño intentaron negarle a los conservadores el supuesto derecho de regir los destinos "democráticos" del país. La acción represiva del gobierno pronto se hizo realidad. Las autoridades convocaron a los huelguistas a una reunión en la estación del ferrocarril bajo el pretexto de arbitrar la disputa. Pero no era la conciliación lo que se había planeado; era la celebración macabra de una "misa negra" que terminó con la muerte de unos tres mil trabajadores:

"Al final de su grito ocurrió algo que no le produjo espanto, sino una especie de alucinación. El capitán dio la orden de fuego y catorce nidos de ametralladoras le respondieron en el acto. Pero todo parecía una farsa. Era como si las ametralladoras hubieran estado cargadas con engañifas de pirotecnia, porque se escuchaba su anhelante tableteo, y se veían sus escupitajos incandescentes, pero no se percibía la más leve reacción, ni una voz, ni siquiera un suspiro, entre la muchedumbre compacta que parecía petrificada por una invulnerabilidad instantánea" (C.A. 297).

La respuesta represiva del gobierno fue efectiva y la masacre se consumó. Los tres mil muertos fueron evacuados irónicamente por tren, -símbolo técnico de la tragedia de la cultura capitalista-, y tirados al mar

como el banano dañado que causa indigestión y, por consiguiente, no produce ganancias:

"Cuando José Arcadio Segundo despertó estaba bocarriba en las tinieblas. Se dió cuenta de que iba en un tren interminable y silenciosos, y de que tenía el cabello apelmazado por la sangre seca y le dolían todos los huesos. Sintió un sueño insoportable. Dispuesto a dormir muchas horas, a salvo del terror y del horror, se acomodó del lado que menos le dolía, y sólo entonces descubrió que estaba acostado sobre los muertos. No había un espacio libre en el vagón, salvo el corredor central. Debían de haber pasado varias horas después de la masacre, porque los cadáveres tenían la misma temperatura del yeso en otoño, y su misma consistencia de espuma petrificada, y quienes los habían puesto en el vagón tuvieron tiempo de arrumarlos en el orden y sentido en que se transportaban los racimos de banano. Tratando de fugarse de la pesadilla, José Arcadio Segundo se arrastró de un vagón a otro, y en los relámpagos que estallaban por entre los listones de madera al pasar por los pueblos veía los muertos hombres, los muertos mujeres, los muertos niños, que iban a ser arrojados al mar como el banano de rechazo" (C.A. 298).

La rapidez y el sigilo de la acción causó desconcierto en los sobrevivientes. El gobierno central cínicamente pregona a los cuatro vientos que allí no ha pasado nada, ni hubo muertos. De esta manera la peste del banano trajo consigo la muerte, la paz por la fuerza y el olvido de los muertos por decreto:

"La versión oficial, mil veces repetida y machacada en todo el país por cuanto medio de divulgación encontró el gobierno a su alcance,

terminó por imponerse: no hubo muertos, los trabajadores satisfechos habían vuelto con sus familias, y la compañía bananera suspendía actividades mientras pasaba la lluvia" (C.A. 301).

En su triple papel de juez, testigo y vigia de la historia de Macondo, el narrador heterodiegético es consciente de que la versión de los hechos no puede quedarse en la información oficial, sino en boca de quienes sufrieron en carne propia el sacrificio. Por eso, el discurso orientado coloca la narración de estos sucesos en boca de los protagonistas para que la impunidad, arma de doble filo de la historia oficial, no perdure en el correr de los tiempos:

"José Arcadio Segundo no habló mientras no terminó de tomar el café.

-Debían ser como tres mil -murmuró-

-Qué?

-Los muertos -aclaró él- Debían ser todos los que estaban en la estación.

La mujer lo midió con una mirada de lástima.

"Aquí no ha habido muertos", dijo. "Desde los tiempos de su tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo". En tres cocinas donde se detuvo José Arcadio Segundo antes de llegar a la casa le dijeron lo mismo:

"No hubo muertos" (C.A. 299-300).

"En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz" (C.A. 301), siguió rezongando inconscientemente la gente, y lo repitió con tanto fervor que terminó creyéndolo. Fue el

viaje sin regreso, de una memoria extraviada en los confines de su fatalismo histórico porque, fue incapaz de recobrar la memoria original, la del sueño dorado y de su activo papel en los destinos de su propia historia, como lo propuso el narrador anticipadamente.

A los pocos meses de la masacre de los obreros el ejército abandonó a Macondo antes que la compañía bananera lo hiciera. Después de haber descontinuado los cultivos de banano, la United Fruit Company dismanteló sus instalaciones, cuando el diluvio de "cuatro años, once meses, dos días" había cesado. Surgió el escenario gris de la ruina y el abandono. La anulación histórica de Macondo depende ahora de un precio más alto: la deuda externa, retroalimentación del trágico histórico de la colonización: pasado es presente - presente es pasado, luego pasado y presente son iguales. Macondo cierra así el círculo mitificado de su historia pues el primero de la estirpe, -José Arcadio Buendía-, el pasado, "está amarrado a un árbol" y al último, -el hijo de Amaranta Ursula-, el presente, "se lo están comiendo las hormigas".

"Y entonces vio al niño. Era un pellejo hinchado y reseco, que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín" (C.A. 401).

B. ACONTECIMIENTO ALEGORICO-MITICO: EL OTONO DEL PATRIARCA O LAS DICTADURAS EN AMERICA LATINA.

En el marco del neocolonialismo en que dejamos el último momento del trágico histórico de Placido, encontramos ubicada una nueva celda histórica de "La estructura panóptica del "TEXTO" de García Márquez": El otoño del patriarca. Esta novela es la modelización unificada de denuncias y condenas de las dictaduras en América Latina, otra máscara del imperialismo que deben ser convenientemente entendidas en función del contexto mundial en que se desarrollan; es decir, en la fase superior del imperialismo capitalista.

El fenómeno histórico de las dictadura, -ni mucho menos oriundo de Latinoamérica pero si profundamente enriquecido por sus más connotados exponentes modernos- (23), ha generado un caudal de obras literarias que ya tienen una tradición (24), y en la cual se inscribe El otoño del patriarca. Todas estas novelas modelizan la esencia épica de un pueblo con voluntad de ser, con voluntad de libertad y con voluntad de autonomía por encima de las depredaciones despóticas de sus gobernantes. En ellas se encuentra imbricadas la

historia y la literatura en la búsqueda de la verdad camuflada bajo la máscara de las versiones oficiales.

El pandemonio novelizado por García Márquez en su novela da cuenta de esa búsqueda. Es la historia de América Latina con todo el peso de su trágico histórico: el de las violaciones y el desarraigo; el de la sumisión y la libertad; el de la vida y la muerte. Es la concreción de una lucha por recobrar la identidad escamoteada en la simbiosis de las contradicciones en que se ha desarrollado el trágico histórico de la dependencia externa. Es una especie de epistemología de nuestra historia en que se modeliza la ruptura de adentro/afuera y el pueblo vuelve a ser el eje sustentador de esa tragedia histórica: desde afuera es colonizado por el imperialismo extranjero; desde adentro es violentado y vilipendiado por sus propios gobernantes, máscaras del colonizador, quienes han traicionado los intereses nacionales y han paralizado las posibilidades del desarrollo independiente, por defender los intereses foráneos de las grandes metrópolis imperialistas.

Sin perder de vista las constantes históricas analizadas en Cien años de soledad, veamos cómo modeliza García Márquez el don siniestro de las dictaduras en

América Latina continuando la oposición adentro/afuera, caudillo/dictador, en las tres muertes del patriarca:

1. La muerte ficticia
2. La muerte paródica
3. La muerte real

Para comprender histórica y conceptualmente la oposición señalada nos parece conveniente partir de una delimitación de los conceptos de caudillo y de dictador y analizar sus implicaciones semióticas en el discurso orientado de El otoño del patriarca.

Históricamente, estos términos nos remiten a formas de gobierno que se desarrollan en el proceso de la formación del Estado, que como bien escribe Lenin:

"Allí donde aparece un grupo especial de hombres (...) dedicados exclusivamente a gobernar y para ello necesitan de un aparato especial de coerción y de sojuzgamiento de la voluntad de otros por la violencia -cárceles, destacamentos especiales, ejército, etc- aparece el Estado" (25).

En consonancia con esta teoría es admisible que el objeto semántico atribuido al dictador surge como antinomia de las monarquías y las democracias primitivas. Sin embargo, su derivación paradigmática, dictadura, es

un concepto que evoluciona y se perfila coetáneamente y en antinomia con las democracias burguesas modernas en las cuales se produce la separación de los poderes (26).

En cambio, el concepto de caudillo es más reciente. En la lengua española su aparición data del siglo XV. Designó desde entonces a un individuo "que guía o manda a la gente a la guerra; el que dirige un gremio, comunidad o cuerpo" (27). En Latinoamérica ingresa con los hombres de armas de la conquista, pero crece y se afianza como rasgo caracterizador de las luchas de independencia. En el aspecto técnico del léxico, se considera que el surgimiento del caudillo en América se debe a, o es consecuencia, de un vacío de poder generado por la desaparición del estado español. Además, su aparición en nuestro medio se suma al fenómeno del machismo, ya que impone su autoridad a los demás por la fuerza y el terror, pero no todo caudillo ha llegado al poder.

En síntesis, podemos decir que el dictador es quien ejerce el poder en forma individualmente absoluta; su atributo básico es el de ser un usurpador de ese poder. En cambio, el caudillo ejerce una concentración absoluta de autoridad y no de poder, merced al carisma personal que proyecta en su propia comunidad.

En la historiografía latinoamericana, es común hallar la utilización de caudillo o dictador como sinónimos de una misma realidad o de un mismo caso particular. Sin embargo, es pertinente tener en cuenta su diferenciación semántica en el transcurso del sintagma narrativo, porque si bien García Márquez los fusiona para conformar el paradigma del poder imperialista, esta síntesis formal sólo es posible mediante la metamorfosis del patriarca, de caudillo a dictador. En El otoño del patriarca, la primera instancia histórica del ejercicio de la autoridad del caudillo se da en la época colonial; en segunda instancia, el ejercicio del poder absoluto del dictador se ejerce en la época imperialista.

#### 1. La muerte ficticia del Patriarca

En su afán de no caer en los estertores de un realismo trasnochador o de un panfletismo político, García Márquez se aparta del procedimiento canonizado por el género de la novela de la dictadura según el cual el dictador ama el poder por sobre todas las cosas y desprecia al pueblo que reprime y explota; pero este lo soporta con estoico rencor mientras consigue liberarse de él. El dictador de García Márquez, en su rol paródico de caudillo latinoamericano, ejerce su autoridad natural

estableciendo con el pueblo una paternal alianza de padre a hijo, que puede llegar a la violencia y la represión como fuerzas coercitivas para ejercer el hábil juego de su astucia de gobernante. Por eso a comienzo de su mandato el patriarca ejerce su autoridad de "viva voz y de cuerpo presente a toda hora y a todas partes" (O.P. 11).

"... en los orígenes de su régimen aparecía en los pueblos a la hora menos pensada sin más escolta que un guajiro descalzo con un machete de zafra y un reducido séquito de diputados y senadores que él mismo designaba con el dedo según los impulsos de su digestión, se informaba sobre el rendimiento de las cosechas y el estado de salud de los animales y la conducta de la gente, se sentaba en un mecedor de bejuco a la sombra de los palos de mango de la plaza abanicándose con el sombrero de capataz que entonces usaba, y aunque parecía dormilado por el calor no dejaba sin esclarecer un solo detalle de cuanto conversaba con los hombres y mujeres que había convocado entorno suyo llamándolos por sus nombres y apellidos como si tuviera dentro de la cabeza un registro escrito de los habitantes y las cifras y los problemas de toda la nación" (O.P. 32).

El patriarca resulta, pues, como personaje uno y múltiple. Uno, por cuanto se configura como imagen mítica, total y única del "gran padre", del caudillo. Múltiple, porque todos los demás son para él y él es a partir de cada uno de ellos. Él no se concibe ajeno al pueblo y a todos los que le rodean. Aunque en este período no tiene ideas políticas claras, se opone a las

intervenciones extranjeras por un nacionalismo más instintivo que político y desprecia a los "gringos", en quienes cree reconocer la verdadera barbarie:

"Pensando madre mía Bendición Alvarado mira que gringos tan bárbaros, cómo es posible que piensen en el mar para comérselo" (O.P. 223).

Presentado así, el patriarca es un caudillo carismático que se prodiga paternalmente al pueblo; que conoce uno a uno a sus habitantes; que comprende y aprecia a los más humildes y que ejerce sobre todos una fascinación tal que ni sus enemigos la resisten:

El "vivía pendiente del curso de nuestras vidas, pues lo único que nos daba seguridad sobre la tierra era la certidumbre de que él estaba ahí, invulnerable a la peste y al ciclón, invulnerable a la burla de Manuela Sánchez, invulnerable al tiempo, consagrado a la dicha mesiánica de pensar para nosotros, sabiendo que nosotros sabíamos que él no había de tomar por nosotros ninguna determinación que no tuviera nuestra medida, pues él no había sobrevivido a todo por su valor inconcebible ni por su infinita prudencia sino porque era el único de nosotros que conocía el tamaño real de nuestro destino" (O.P. 96).

Caracterizado mesiánicamente, el patriarca no se diferencia mucho de los caudillos que produjeron inicialmente las luchas de la emancipación promovidas contra España, que luego continuaron dando guerra a los gobiernos de compromiso instalados por el colonialismo en

las inciertas capitales de "corbatín", según decía José Martí.

El pueblo por su parte, en su desafuero histórico, no sólo expande la leyenda de que "el benemérito" le infundía respeto a la naturaleza, enderezaba el orden del universo y le había bajado los humos a la Divina Providencia, sino que lo ensalza y le repudia; lo inmortaliza y lo temporaliza; lo sirve y se le rebela; lo idealiza y lo humaniza; lo ama irrestrictamente y lo odia profundamente.

El narrador homodiegético tampoco pierde la oportunidad de dejar sentada su posición orientadora en este primer momento histórico del mandato del patriarca. El discurso narrativo ensalza la imagen pública del "caudillo" recurriendo a epítetos y calificativos positivos que proclaman el poder y la benevolencia de su mandato. En la primera parte de la obra aparecen frases como "Dios guarde al magnífico"; "El purísimo comandante del tiempo"; "el depositario de la luz"; "el presidente perpetuo"; "el macho", etc. En su intento de conformar la "síntesis (del) gran animal mitológico de la América Latina", el autor recurre a la zoomorfización positiva del patriarca. Lo identifica con un tigre cebado y con ello evoca al célebre "tigre de los

llanos", Juan Facundo Quiroga. Progresivamente el patriarca se va metamorfoseando en un animal y en otro: "arrastrando sus grandes patas de elefante"; "aliento de tigre que alborotaba a los perros y les causaba vértigo"; "resuello de yegua"; "bisonte de lidia"; "pezúñas de animal grande"; "toro de lidia"; etc. Esta efectiva caracterización del patriarca con la positividad de animal se extiende al reino vegetal y al mineral: "cuerpo tenso y lúcido de ahogado de tierra firme"; "ojos de orfebre". En los orgasmos rutinarios de la siesta se expresa con un "llantito de perro"; pero en los ímpetus sexuales se transforma en "un caballo guarnecido de recados de guerra". Cuando se enfrenta a las dificultades, su energía es la de un bisonte o la de un toro; en cambio cuando un enamoramiento desdichado lo debilita sus "garras se vuelven patas de cordero".

Por parte del narrador hay un reforzamiento positivo de la figura del patriarca como caudillo. Sin embargo, este proceso positivo se invierte, como lo veremos más adelante, cuando el patriarca ejerce su tiránico papel de dictador que lo va a dejar transformado de "toro en buey".

El ejercicio mesiánico del poder del patriarca en esta primera etapa se circunscribe a la autoridad

ejercida en las sociedades primitivas donde un sujeto con autoridad moral actúa en lugar del grupo, dando origen al proceso histórico del dominio del Estado que subordina el poder de las masas al poder de una minoría armada y organizada.

Esta conceptualización marxista del origen del Estado se halla conscientemente trastocada en el sintagma narrativo, porque lo que desea el autor no es una sustentación teórica de la esencia del poder, sino demostrar la tragedia grotesca del usurpador; no es denunciar las víctimas de la dictadura sino al dictador como víctima degradada de su propio invento, tragedia que retomaremos en el análisis de Crónica de una muerte anunciada.

En El otoño del patriarca se encuentra débilmente señalado el dominio político de la clase económicamente dominante, porque no existen indicios claros de los medios de producción que sustentan su dominio en aquella república imaginaria del Caribe. En cambio, se desarrolla el drama de la incertidumbre del poder del patriarca porque las fuerzas armadas no son el soporte de su gobierno, como en todo estado moderno, sino su antagonista:

"(...) y él dispuso de más tiempo para ocuparse de las fuerzas armadas (...) no porque las fuerzas armadas fueran el sustento de su poder, como todos creíamos, sino al contrario, porque era su enemigo natural más temible, de modo que les hacía creer a unos oficiales que estaban vigilados por los otros, les barajaban los destinos para impedir que se confabularan, dotaba a los cuarteles de ocho cartuchos de foguero por cada diez legítimos y les mandaba pólvora revuelta de arena de playa mientras él mantenía el parque bueno y al alcance de la mano en un depósito de la casa presidencial cuyas llaves cargaba en una argolla con otras llaves sin copias de otras puertas que nadie más podía franquear..." (O.F. 16).

Esta situación anómala de la estructura del poder va carcomiendo el nuevo orden político que comienza a establecerse, y que de por sí origina las primeras crisis de poder del patriarca. García Márquez en su afán deliberadamente orientador de denunciar el proceso de la formación de esa máscara paradigmática del imperialismo, usa un recurso muy frecuente en su narrativa, el de la expansión descriptiva. En este caso, expande la carga semántica de su denuncia a la figura de Patricio Aragonés, presencia "doble" del usurpador.

"Patricio Aragonés, su doble perfecto, que había sido encontrado sin que nadie lo buscara cuando le vinieron con la novedad mi general de que una falsa carroza presidencial andaba por pueblo de indios haciendo un próspero negocio de suplantación, (...) y que detrás de la carroza iban dos falsos oficiales de a caballo cobrando en moneda dura el favor de la salud, imagínese mi general, qué sacrilegio, pero él no dió ninguna

orden contra el suplantador sino que había pedido que lo llevaran en secreto a la casa presidencial con la cabeza metida en un talego de fique para que no fueran a confundirlo, y entonces padeció la humillación de verse a sí mismo en semejante estado de igualdad, carajo, si este hombre soy yo" (O.P. 13).

A partir de este momento se va dando el proceso de desmitificación del caudillo para ir dando paso al patriarca como un verdadero tirano farsante y mentiroso. Su farsa embauca a la gente de tal manera que la lleva a envenenar al "doble", creyendo que es el verdadero tirano:

"Sintiendo en carne propia la ignominia de los escupitajos y las bacinillas de enfermos que le tiraban al pasar desde los balcones, asistimos así a la ceremonia fúnebre que pronto se convirtió en carnaval y que el patriarca contempla horrorizado por la idea de ser descuartizado y digerido por los perros y los gallinazos entre los aullidos delirantes y los truenos de pirotécnica del carnaval de mi muerte" (O.P. 31).

Es clara la actitud orientadora del narrador que quiere a toda costa descalzar la leyenda y reducirla a las medidas de lo razonablemente explicable. Es por eso que en el seno de la muerte ficticia del patriarca se da una prolepsis del significado histórico y de las crueles circunstancias de la muerte que acompañaron a los dictadores latinoamericanos al final del siglo pasado y

de las primeras décadas del presente. Esta muerte simboliza la liberación popular y la consumación del paradigma de la distorsión histórica de esta metamorfosis desdichada.

La muerte ficticia del patriarca nos da la oportunidad de recrear nuevamente el lugar común de un reconocimiento: la retroalimentación histórica del presente/pasado-pasado/presente en nuestra condición de neocolonia. Y Patricio Aragonés, en los estertores de la muerte, se atreve a cantarle al patriarca lo que todo el mundo sabe, pero que nadie se atreve a decirle:

"(...) que usted no es presidente de nadie ni está en el trono por sus cañones sino que lo sentaron los ingleses y lo sostuvieron los gringos con el par de cojones de su acorazado ..." (O.F. 27).

En esta parte, el texto trabaja con denuedo el código político que lo sustenta. A través de la recreación del círculo vicioso de la explotación, señala el estado de crisis política y económica, que expresa la propia historia de América Latina sometida a la importación de capitales, origen siniestro de la presente deuda pública:

"Habíamos agotado nuestro últimos recursos, desangrados por la necesidad secular de aceptar empréstitos para pagar los servicios de la deuda

externa desde las guerras de la independencia y luego otros empréstitos para pagar los intereses de los servicios atrasados, siempre a cambio de algo mi general,, primero el monopolio de la quina y el tabaco para los ingleses, después el monopolio de caucho y el cacao para los holandeses, después la concesión del ferrocarril de los páramos y la navegación fluvial para los alemanes, y todo para los gringos por los acuerdos secretos." (O.P. 206).

El proceso de desnacionalización está prolongado en la hiperbole irónicamente poetizada, en la que los "gringos" se llevan el mar, en piezas como si fueran pedazos de un rompecabezas, dando las reales dimensiones históricas a la tragedia del empobrecimiento como efecto del despojo:

"(...) salga a la calle y mirele la cara a la verdad, excelencia, estamos en la curva final, o vienen los infantes o nos llevamos el mar, no hay otra, excelencia, no hay otra, madre, de modo que se llevaron el Caribe en abril, se lo llevaron en piezas numeradas los ingenieros náuticos del embajador Edwing para sembrarlo lejos de los huracanes en las auroras de sangre de Arizona, se lo llevaron con todo lo que tenía dentro, mi general, con el reflejo de nuestras ciudades, nuestros ahogados tímidos, nuestros dragones dementes, a pesar de que él había apelado a los registros más audaces de su astucia milenaria ..." (O.P. 227).

La consecuencia inmediata de esta crisis económica y política en la incipiente formación del nuevo gobierno es la más encarnizada ola de represión, que revela la función mediadora antinacional del patriarca:

"(...) el júbilo de muerte de la metralla, la fiesta carnicera de la guardia presidencial que cumplió con mucho gusto y a mucha honra mi general su orden feroz de que nadie escapara con vida del conciliábulo de la traición, barrieron con ráfagas de ametralladora a los que trataron de escapar por la puerta principal, cazaron como pájaros a los que se descolgaban por las ventanas, desentrañaron con granadas de fósforo vivo a los que pudieron burlar el cerco y se refugiaron en las casas vecinas y remataron a los heridos de acuerdo con el criterio presidencial de que todo sobreviviente es un mal enemigo para toda la vida..." (O.P. 32).

Así la diégesis narrativa da cuenta de la primera dominación colonialista desde la figura ya degradada del caudillo; y de la subordinación al imperialismo en la segunda metamorfosis del patriarca de caudillo a dictador que encontramos modelizada en la parodización que se hace del asesinato de Julio César.

## 2. La muerte paródica del patriarca.

La presencia reiterada de la muerte en El otoño del patriarca orienta la atmósfera de descomposición y decadencia de una forma de gobierno que intenta sobrevivir: "porque lo que soy yo no me pienso morir más, que carajo, que se mueran los otros" (O.P. 33). El temor de la muerte asedia todos los niveles de la vida del dictador: aún en las horas de descanso nocturno no logra escapar a su acechanza certera.

Los sueños del patriarca no son sino telones de fondo donde se muestra la asfixiante crisis de incertidumbre que le amarga la vida, pero él jamás relaciona estos sentimientos de frustración con sus propios actos. Su aletargada conciencia de "monigote histórico" le permite eludir sus sentimientos de culpabilidad que pudieran cambiar las causas de su malestar:

"madre mía Bendición Alvarado si supieras que ya no puedo con el mundo, que quisiera largarme para no sé donde, madre, lejos de tanto entuerto" (O.P. 23).

El patriarca es víctima de su propia podredumbre histórica, prolepsis de su triste final. Su tribulación de ahogado solitario le lleva a adquirir el tamaño descomunal de un naufrago de la muerte y como tal va a la deriva plácidamente, sin forcejear para salir del naufragio inevitable: su muerte real.

García Márquez recurre, en esta oportunidad, a la estilización paródica de la muerte de Julio César, que funciona como palimpsesto, para formalizar la historia de la muerte paródica del Patriarca:

"(...) se vió a sí mismo en la casa grande y vacía de un mal sueño circundado por unos hombres

pálidos de levitas grises que lo punzaban sonriendo con un cuchillo de carnicero, lo acosaban con tanta saña que adondequiera que él volviese la vista se encontraba con un hierro dispuesto para herirlo en la cara y en los ojos, se vió acorralado como una fiera por los asesinos silenciosos y sonrientes que se disputaban el privilegio de tomar parte en el sacrificio y de gozarse en su sangre, pero él no sentía rabia ni miedo sino un alivio inmenso que se iba haciendo más hondo a medida que se le desaguaba la vida, se sentía ingrátido y puro, de modo que él también sonreía mientras lo mataban, sonreía por ellos y por él en el ámbito de la casa del sueño cuyas paredes de cal viva se teñían de las salpicaduras de mi sangre, hasta que alguien que era hijo suyo en el sueño le dio un tajo en la ingle por donde se me salió el último aire que me quedaba, y entonces se tapó la cara con la manta empapada de su sangre para que nadie le conociera muerto los que no habían podido conocerle vivo y se derrumbó sacudido por los estertores de una agonía verídica que no pudo reprimir la urgencia de contárselo a mi compadre el ministro de la salud y éste acabó de consternarlo con la revelación de que aquella muerte había ocurrido ya una vez en la historia de los hombres (...)" (O.P. 85-86).

Esta muerte paródica actúa en una especie de puente significativo entre la muerte ficticia y la muerte real del patriarca, paso del caudillismo a la dictadura; del colonialismo al imperialismo. Los augurios que presagian esta muerte actúan como el destino señalado al tirano del que no puede escapar porque serán sus propios hijos, el pueblo, los victimarios finales de su tragedia histórica. Aunque el patriarca no muere apuñalado por los senadores, como Julio César, sino de muerte natural, esta muerte paródica le sirve de pretexto para afianzar su poder y

liquidar el aparato legislativo y judicial de la vieja república y preparar así el camino definitivo de su macabra y legendaria dictadura.

"(...) y liquidó el séquito de senadores y diputados solícitos que lo acompañaban a todas partes y pronunciaban por él los discursos que nunca se atrevió a pronunciar, se quedó sin ellos porque se vió a sí mismo en la casa grande y vacía de un mal sueño (...)" (O.P. 85).

### 3. La muerte real del patriarca.

El paso del caudillismo inicial a la dictadura total en Latinoamérica se da por el tipo de alianzas que se establecieron entre el poder económico de las grandes metrópolis y el poder político, las cuales generaron una red de influencias para sostener la estabilidad social de los "nuevos dueños".

Tomada en su conjunto esta tesis, podemos observar que en la "conquista" y en la colonia, la cruzada histórica de exterminio, esclavitud y sepultamiento de las formas originales de producción agraria en América marcó los albores de las alianzas entre los señores feudales y la burguesía en ascenso, inicio de la explotación capitalista. Tras estas alianzas viene la acumulación de capitales que tuvo su origen en España,

Portugal, Holanda, Francia, Inglaterra y, finalmente, en Estados Unidos. En este orden geográfico se fue sistematizando la estructura colonial y dependiente de nuestro continente. Todas estas metrópolis se valieron del poder armado y represivo de la fuerza para acelerar el proceso de transformación del régimen feudal de producción en régimen capitalista y generó su particular forma de gobierno -las dictaduras- que satisfizo sus intereses imperialistas. De ahí que Engels escriba:

"El Estado no es más que la organización que se han dado las clases dominantes -los terratenientes y los capitalistas-, para proteger sus prerrogativas sociales" (28).

Si aceptamos los orígenes del poder político en relación con los intereses del poder económico, entonces podemos afirmar que los instrumentos y la organización de la fuerza represiva hicieron posible que la minoría -los capitalistas- dominaran a la mayoría -el pueblo-. A partir de esta situación se dieron las mejores condiciones para el surgimiento del poder dictatorial no sujeto a ninguna ley comunitaria, sino dedicado a la defensa de los intereses particulares del desarrollo económico de unos pocos.

A partir de esta tentativa de delimitación teórica, que no es en ningún momento síntesis del tema de la formación del Estado capitalista, podemos analizar las instancias novelescas del patriarca en su fase final de dictador absoluto y su progresivo y definitivo derrumbamiento por su muerte real.

Está claro que la construcción mitologizada de la historia en El otoño del patriarca se desentiende de la cronología racional por obra de las formas hiperbólicas y perifrásticas de su sintagma narrativo; por las novedosas estructuras narrativas y gramaticales y, sobre todo, por la ruptura cronotópica lograda por medio de datos escondidos y momentos históricos sueltos que llevan a la síntesis de la esencia de la historia latinoamericana.

La novelización de la dictadura del patriarca abarca tres momentos fácilmente identificados de nuestra historia. El patriarca ha sido testigo: primero del desembarco de Colón y sus amigos, símbolo de la colonización española; segundo de las acciones de los caudillos de la causa emancipadora en la colonia y la república; finalmente, él es el títere incondicional del imperialismo capitalista, fruto de la dependencia externa. Sin embargo, es evidente que este arquetipo del dictador garciamarquiano se inscribe dentro de un campo

simbólico mayor: es el modelo del sin sentido histórico de la galería de dictadores latinoamericanos. Es allí donde su presencia genera el vacío histórico que la voluntad autoral desea denunciar, porque las nefastas dictaduras son la negación de las posibilidades democráticas y, como tales, son el entredicho histórico del pueblo. Dicho en otros términos, las dictaduras son la muerte simbólica, casi real del pueblo como agente definidor de su propia gesta histórica. Vista así, la historia latinoamericana no es más que un letargo de frustraciones y muertes, y que sólo será auténtica cuando sea posible despertar y erradicar para siempre el espectro descomunal del poder dictatorial que, paradójicamente, se sustenta de la podredumbre de su grandeza.

En el caso de la dictadura del patriarca, la esencia del poder absoluto es básica en su vida de gobernante: se va siendo cada vez más suya, única y total en la medida en que todo va afirmando su imagen y su tamaño grotescamente desproporcionado. El patriarca se va apropiando de lo esencial y lo particular de todos y de todo; por eso el narrador en su papel dual de vigía y juez de este proceso asimila la figura del patriarca con lo negativo de la naturaleza: lo caracteriza como "tufo de sarna vieja del rostro de un tigre acostumbrado

a la soledad"; "grandes patas de elefante cautivo"; de "elefante senil"; "de saurio moribundo"; "de elefante malherido"; "de ternero huérfano"; "de lengua de ahorcado de la bestia decrepita", etc. O con caracterizaciones negativas humanas: "huérfano grande y solo"; "abuelo inútil"; "abuelo pendejo"; "viejo lúgubre y triste"; "muerto viejo"; "anciano de lástima"; "anciano incierto"; "anciano de tinieblas"; "tirano de burlas", etc.

En su afán de caracterizar negativamente al dictador, el mismo autor afirma que "la moral de (su) dictador se explicaba muy bien por ciertas costumbres de los elefantes" (29).

De otra parte, la realidad histórica del poder dictatorial del patriarca se halla dividida en dos etapas: un antes que corresponde a los primeros tiempos de la emancipación, "aquellos tiempos de godos en que Dios mandaba más que el gobierno" (O.P. 158) y un después, sin término fijo, que se inicia con el derrocamiento del presidente Lautaro Muñoz:

"(...) y vieron el cadáver del César garibaldino del presidente Lautaro Muñoz, el más diestro y capaz de los catorce generales federalistas que se habían sucedido en el poder por atentados sucesivos durante once años de rivalidades

sangrientas pero también el único que se atrevió a decirle que no en su propia lengua al cónsul de los ingleses, y ahí estaba tirado como lebranche, descalzo, padeciendo el castigo de su temeridad con el cráneo astillado por un tiro de pistola (...) y entonces fue cuando el comandante Kitchener me dijo señalando el cadáver que ya lo ves, general, así es como terminan los que levantan la mano contra su padre, no se te olvide cuando estés en tu reino (...)" (O.F. 233).

A partir de este lamentable suceso, las formas de represión del estado se generalizan para estructurar el poder dictatorial ya organizado. Los generales federales que luchan por los intereses nacionales se convierten en amenaza para la estabilidad del nuevo régimen y, por consiguiente, de los intereses extranjeros. Ellos son las víctimas expiatorias del sanguinario régimen, que aprovecha toda circunstancia y toda oportunidad para acabar con sus vidas bien sea para vengar los atentados organizados contra el dictador, como el caso del general Bonivento Barbosa o, simplemente, para saldar cualquier resquicio de amenaza del poder.

Frente a cada muerte que ocurría en las circunstancias más extrañas, como los casos de los generales Narciso López, Jesucristo Sánchez, Lotario Serrano, Jacinto Algarabía y muchos generales más, el dictador permanece

"(...) como si nada tuviera que ver con aquellas muertes infames y para todos ordenaba el mismo decreto de honores póstumos, los proclamaba mártires caídos en la guerra en actos de servicio y los enterraba en el panteón nacional porque patria sin héroes es una casa sin puertas, decía (...)" (D.P. 54).

Sólo Saturnos Santos, veterano de las guerras federales que tocaba el arpa y con su música lograba despertar los más remotos sentimientos y nostalgias de la guerra, tiene la gracia y la suerte de desafiar el poder armado y represivo del dictador. Finalmente, es desterrado y muere en el páramo; no se sabe cuál fue la suerte corrida por el general Adriano Guzmán; parece que al narrador se le escapó reseñar su muerte, que obviamente debió ocurrir en crueles circunstancias, similares a la de sus compañeros de filas.

Este sistema de eliminación sanguinaria se repite en la dictadura del patriarca cuando prescinde de los servicios de sus hombres de confianza. Inicialmente fue el indio quajiro que lo escoltó en los primeros tiempos de su mandato. Luego el general Rodrigo Aguilar, quien lo protegió en sus fugas nocturnas y ejecutó a los niños que utilizaron para el truco mediante el cual el patriarca se ganaba la lotería, y ocultó la verdad con la complicidad de la Sociedad de Naciones del mundo. Sin embargo, su

voluntad represiva cede y el patriarca recupera la voz de mando y le exige la ejecución de los militares y el encarcelamiento de todos los enemigos políticos con la pretensión de asegurar otros cien años de paz y prosperidad en el poder.

A pesar de todas las provisiones del patriarca, el general Rodrigo de Aguilar se convierte en el verdadero enemigo del dictador. Como hábil diplomático que es, primero se gana su confianza arriesgando la propia vida para salvar la del patriarca y pierde un brazo en el trance de desconectar una bomba que le estaba destinada; luego dedica todos sus esfuerzos para domesticar al bárbaro dictador y lograr sus propósitos de derrocarlo. Sin embargo, el patriarca se siente excesivamente protegido y empieza a desconfiar de él:

"Y sin embargo se preguntaba si tanta confianza y tanta autoridad delegadas en una sola persona no habrían sido la causa de su desventura, si no era su compadre de toda la vida quien lo había vuelto buey por tratar de quitarle la pelambre natural de caudillo de vereda para convertirlo en un inválido de palacio incapaz de concebir una orden que no estuviera cumplida de antemano (...)" (O.P. 91-92).

A lo largo del capítulo tercero se continúa novelizando las artimañas del general Rodrigo de Aguilar para terminar de una vez con el patriarca. Digno de su

carácter calculado es el complot que trama contra el dictador y en el cual no habrá una sola gota de sangre porque simplemente encerraría al patriarca en un manicomio haciendo diagnosticar como locura los múltiples excesos cometidos por él, incluida la masacre de los niños. Pero el golpe perfecto le falla, como lo observamos en la escena trágico-cómica del final del capítulo; éste se cierra con la entrada del general Rodrigo de Aguilar como plato principal en la sala de fiestas donde se celebraba la "cena anual del Santo Angel Custodio, patrono de los guardespaldas" (O.P. 115):

"(...) y entró el egregio general de división Rodrigo de Aguilar en bandeja de plata puesto cuan largo fue sobre una guarnición de coliflores y laureles, macerado en especias, dorado al horno, aderezado con el uniforme de cinco almendras de oro de las ocasiones solemnes y las presillas del valor sin límites en la manga del medio brazo, catorce libras de medallas en el pecho y una ramita de toronjil en la boca, listo para ser servido en banquete de compañeros por los destazadores oficiales ante la petrificación de horror de los invitados que presenciarnos sin respirar la exquisita ceremonia del descuartizamiento y el reparto, y cuando hubo en cada plato una ración igual de ministro de la defensa con relleno de pifones y hierbas de olor, él dio la orden de empezar, buen provecho señores" (O.P. 115-116).

José Ignacio Sáenz de la Barra es el último vástago de la aristocracia demolida. El patriarca, gracias a su

voluntad, lo convierte en jefe autónomo, con un presupuesto particular y con un único objetivo: la entrega de todas las cabezas de los conspiradores contra el régimen dictatorial.

Sáenz de la Barra, hombre de gran cultura y reconocida destreza en todos los campos, dirige personalmente las acciones militares que van dejando una galería despiadada de cabezas cortadas, asesinatos crueles y violencia por doquier:

"(...) ni usted mismo previó el alcance de aquella máquina de horror ni general, ni yo mismo pude sospechar que en el instante en que aceptó el acuerdo quedé a merced del encanto irresistible y el ansia tentacular de aquel bárbaro vestido de príncipe que me mandó a la casa presidencial un costal de fique que parecía lleno de cocos (...) que José Ignacio Sáenz de la Barra había mandado como primer abono del acuerdo, seis cabezas cortadas con el certificado de defunción respectivo, la cabeza del patricio ciego de la edad de piedra de don Nepomuceno Estrada, 94 años (...) Nepomuceno Estrada de la Fuente, hijo del anterior, 57 años (...) Eliécer Castor, 21 años (...) Lidice Santiago, 32 años (...) Roque Pinzón, 38 años (...) Natalicio Ruiz, 30 años (...) y el correspondiente recibo que él firmó con la bilis revuelta por el olor y el horror pensando madre mía Bendición Alvarado este hombre es una bestia (...)" (O.P. 193-194).

El patriarca vuelve sobre sí ante la sanguinaria empresa de su hombre de turno, y toma conciencia del descalabro de su hallazgo y se dice a sí mismo que él

había nacido para mandar y no para recibir órdenes y mucho menos para soportar la inquisición despiadada de José Sáenz de la Barra. Pero el patriarca no puede escapar a los encantos personales de su hombre de confianza. "pues era el hombre más valiente que había visto mis ojo, madre, tenía una paciencia sin esquinas, sabía todo, conocía setenta y dos maneras de preparar el café, distinguía el sexo de los mariscos, sabía leer música y escritura para ciegos (...)" (O.P. 192); a pesar de esto, el dominio de Sáenz de la Barra tiene su punto culminante cuando asesina a las reservas rebeldes que quedaban del radicalismo federal y de la oposición clandestina poniendo en peligro la estabilidad del régimen por las protestas y revueltas populares. Ante estas muestras claras de inconformidad, el patriarca toma de nuevo las riendas del poder y destituye a Sáenz de la Barra en un altisonante e irónico informe televisivo:

"(...) a través de la radio y la televisión del estado se dirigió a todos los patriotas de la patria sin discriminaciones de ninguna índole y con la más viva emoción histórica para anunciar que los comandantes de las tres armas inspirados por los ideales inmutables del régimen, bajo mi dirección personal e interpretando como siempre la voluntad del pueblo soberano habían puesto término en esta media noche gloriosa al aparato de terror de un civil sanguinario que había sido castigado por la justicia ciega de las muchedumbres, pues ahí estaba José Ignacio Sáenz de la Barra, macerado a golpes, colgado de los tobillos en un farol de la Plaza de Armas y con sus propios órganos genitales metidos en la boca,

como lo había previsto mi general (...) " (O.P. 219-220).

El patriarca ya envejecido, debilitado por la barbarie de su régimen, se convierte en el pelele de los intereses extranjeros y testigo de primera fila de las transformaciones dependientistas introducidas por las potencias imperialistas. Si su trágico UBI SUNT? puede simbolizar la antigua patria aldeana y miserable como un paraíso perdido, es porque la nueva, la que ha venido a sustituirla, es aún peor que la anterior. El mismo dictador irónicamente emocionado reconoce que la única verdad de la que ha sido víctima es la de la peste de los "gringos":

"Y él les decía muerto de risa a través del intérprete, que no sean pendejos, misteres, aquí no hay más peste que ustedes" (O.P. 225).

Un segundo nivel paradigmático que noveliza la máscara del imperialismo dictatorial es la presencia de los diplomáticos, embajadores y cónsules extranjeros en el país. La gestión de los diplomáticos extranjeros fue el símbolo de la legalización de los convenios neocoloniales mediante los cuales se consagraron los dominios ingleses y norteamericanos y la dependencia a otros países europeos como Alemania, Holanda y Francia.

Por ejemplo, con el embajador Warren se consagró legalmente el derecho norteamericano de la explotación de las riquezas naturales del mar, sin restricciones de ninguna clase, a cambio de un empréstito de emergencia para sortear las crisis financieras del gobierno. Thomson y, posteriormente, Fischer son los embajadores que comandan el desembarco de los infantes de marina para ayudar a la modernización del aparato represivo del país bajo el pretexto de la ayuda mutua para combatir el falso flagelo de la fiebre amarilla que se había anunciado tendenciosamente en todo el país. Edwing y sus ingenieros náuticos se llevan el mar en pedazos, bella y triste imagen que muestra el desarrollo tecnológico al servicio de la expropiación y el despojo de las riquezas de los países dependientes.

De otra parte, existe una relación muy familiar entre el dictador y sus diplomáticos. Cuando el patriarca habla con ellos utiliza saludos y formas familiares, coloquiales y cariñosas: "Mi querido Stetson" o "mi querido Baxter". Con ellos comparte sus aficiones, como el juego del dominó. Traxler, por ejemplo, es cómplice del patriarca en estos entretenimientos y garante inglés de la agresión alemana a causa de la mora contraída por el patriarca, y exige como contrapartida la garantía de la explotación del subsuelo nacional.

La artimaña de los regalos es otro artificio que los diplomáticos utilizan para ganarse la fragil voluntad del patriarca. El embajador Wilson le regala caramelos de Baltimore y revista Cromos con mujeres desnudas para persuadir al dictador de entregarle las aguas territoriales. Streimber le regala una trompeta acústica y convence al patriarca para explotar las aguas del país con todas sus riquezas. Eberhart le trae al tirano una máquina de viento para que no notara la falta de mar, réplica irónica del despojo. Esta parodia política parece un juego de niños inocentes, algo así como el cuento de Caperucita roja y el lobo, en que este último siempre se sale con la suya, siempre gana la apuesta. Infantil y trágica fábula que para los latinoamericanos o para cualquier otro país sometido, simboliza el coloniaje y el imperialismo de las grandes potencias económicas.

No obstante el bienestar que el poder le brinda al patriarca, la magnitud de su omnipotencia está sometida irremediablemente a la inclemencia natural del tiempo. Su disminución física y las amenazas de la muerte no se hacen esperar. No sólo el pueblo toma conciencia de tales hechos sino que el propio dictador siente el temor de la muerte y pasión por su efectivo desgaste. Al acercarse a su final, el tirano siente irónicamente

compasión por su pueblo porque teme que se queden sin su poder y su protección. Esto es algo así como una identificación dialéctica y paradójica entre el sentimiento del poder, por un lado, y el derecho a la autodeterminación del pueblo, por el otro.

En la memoria viva del pueblo hay una espera infatigable por las fechas predichas para la muerte y el final de la dictadura. El poder dictatorial del patriarca, hombre "eterno" por el carácter indefinido de su edad que oscila entre los 107 y los 132, está plagado de malos presagios. Aún más, está amenazado por la noche secular de noviembre en que ya no será posible el jubileo y la fiesta para celebrar y exaltar su poder despótico, sino el vuelo de las campanas que señalan su término por encima de los augurios arrogantes de sus súbditos y aduladores. Esta esperanza en el azar y en el destino le es negada al patriarca cuando:

"(...) nadie podía rendirse a la evidencia de que fuera suyo aquel cuerpo senil carcomido de gallinazos y plagado de parásitos de fondo de mar" (O.P. 81).

El lunes en que muere el dictador es histórico. Es el fin del mito, de la leyenda y de la falsa encarnación

del poder. Se abre el camino esperanzador de mejores tiempos:

"Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza" (O.P. 5).

La muerte real del dictador es la posibilidad de empezar una nueva vida; de despertar del letargo y ver claramente los despojos históricos de las dictaduras. Este aspecto tiene su correlato en una bella imagen que muestra el despojo de las riquezas de nuestras tierras:

"(...) y vimos por las ventanas numerosas el extenso animal dormido de la ciudad todavía inocente del lunes histórico que empezaba a vivir, y más allá de la ciudad, hasta el horizonte, vimos los cráteres de ásperas cenizas de luna de la llanura sin término donde había estado el mar" (O.P. 7).

Este texto-poesía destila connotaciones que rompen el sentido racional, común y cotidiano cuando en esa imagen avasalladora el narrador nos muestra en su plenitud el despojo y el empobrecimiento que quedó después de tanta depredación política y económica en nuestro continente. Por eso la muerte real del patriarca es la noticia más

grande del mundo. Antes de la muerte del patriarca el pueblo estuvo suspendido, extenuado, moribundo. El día de su muerte es "miércoles de jubileo", fecha de liberación en que, por fin, se rompe el dique canalizado de la ignominia extranjera.

C. ACONTECIMIENTO HISTORICO: EL GENERAL EN SU LABERINTO, PALABRA Y ECO DEL PENSAMIENTO PRECURSOR ANTIMPERIALISTA.

El título que le hemos dado a la tercer torre de "la estructura panóptica del "TEXTO" de García Márquez" precisa nuestro interés en mostrar otra fase del diálogo polémico de adentro/afuera, que venimos sustentando. Tomaremos dos oposiciones básicas:

1. Bolívar mantuano versus Bolívar profano.
2. Bolívar idealista versus Santander formalista.

La publicación de El general en su laberinto ha desatado abundantes polémicas no propiamente históricas sino éticas y copiosas apreciaciones erróneas. Desde la tozudez atávica del diario El Tiempo de Bogotá que relaciona al personaje novelesco con Fidel Castro, pasando por los depredadores del general que sacan frases

del contexto de la novela para tergiversar su valor axiológico, hasta los que consideran a García Márquez anti-bolivariano por haber bajado al general del pedestal oficial y haberlo ubicado en otra dimensión histórica y humana (30). Estas y otras controversias precisan la polémica oposición entre el discurso oficial de la historia y la conciencia popular de la misma: sostén estructural, cognitivo y axiológico del discurso garciamarquiano.

El general en su laberinto más que una novela histórica, en un sentido estricto, es una novela historiográfica, y es historiográfica porque sus usos se pueden determinar de tres maneras. Uno crítico, porque es una indagación seria de las costumbres y las prácticas políticas de la sociedad colombiana del siglo XIX. Otro es ético, porque hace un encomiable esfuerzo por esclarecer los valores auténticos del pensamiento bolivariano, sus aspiraciones y frustraciones dentro del marco de una sociedad escindida y secularizada por la imposición de valores foráneos. Y es conceptual, porque construye un nuevo modelo cognitivo de nuestra historia, tomando como material novelable el pensamiento y algunas palabras directas del Libertador Simón Bolívar.

Teniendo en cuenta estas tres intenciones de la novela, analizaremos las oposiciones que hemos señalado.

1. Los dos Bolívars: el mantuano versus el profano.

Es bien conocido que la historia oficial ha querido perpetuar la idea del Bolívar mantuano, "el de la voz penetrante como el sonido del clarín" (31) y tergiversar el Bolívar ideológico que legisló sobre los derechos de los nativos, sobre el derecho a explotar y aprovechar nuestros propios recursos y, sobre todo, al derecho a ser libres, a ser autónomos, a ser nosotros mismos:

"Porque todo lo he hecho con la mira de que este continente sea un país independiente y único, y en eso no he tenido ninguna contradicción, ni una sola duda (...) lo demás son pingadas" (G.L. 205).

Esta lapidaria frase y la carnavalización de la figura del general le sirven al autor para dejar bien sentada la intención orientadora de la novela y al mismo tiempo para reivindicar los principios básicos del pensamiento bolivariano:

"El general tenía una línea de sangre africana, por un tatarabuelo paterno que tuvo un hijo con una esclava, y era tan evidente en sus facciones que los aristócratas de Lima lo llamaban El Zambo. Pero a medida que su gloria aumentaba, los pintores iban idealizándolo, lavándole la sangre, mitificándolo, hasta que lo implantaron en la memoria oficial con el perfil romano de sus estatuas" (G.L. 184).

De esta manera han pretendido vaciar su figura de su ideología antimperialista hasta convertirla en un icono inmóvil, esmirriado, edulcorado y ornamentado con una retórica vacua y anémica; su ideario político lo han ubicado en el letargo de la historia donde se le rinde un lánguido y vacío culto histórico. De ahí que García Márquez afirme:

"El general fue escrito entre otras razones, para que a la memoria de Bolívar, no se le sigan haciendo cosas así" (32).

Con esta precisa orientación ideológica, el discurso narrativo va cuestionando la historia oficial colombiana desde la perspectiva del último lapso de la vida del general, destronando paso a paso el Bolívar mantuano para darle cabida al Bolívar ideólogo.

La desmitificación grotesca del general, en sentido bakhtiniano, es el elogio y la injuria, la coronación y el destronamiento de nuestra historia bolivariana: la

oficial y la popular. Sin ser un pastiche de la historia, la novela recrea el estilo de crónica de época para lograr esa doble imagen crítica. El lenguaje se sale del tono desbordante y perifrástico a que nos tiene acostumbrados el narrador, y asume un ritmo medurado, sujeto tangencialmente a los controles documentales que lo aproximan al estilo histórico. Dicho en otros términos, el discurso narrativo se nutre de la historia pero va más allá de ella, como novela que es, para replantear la versión histórica del general en un diálogo polémico conscientemente orientado por la voz autoral.

Si con alguna obra hay que comparar el tono medurado y la intención axiológica y cognitiva de El general en su laberinto, nos inclinaríamos por la sobria descripción de El coronel no tiene quien le escriba. Y no es una simple coincidencia. Los dos textos responden a la intención orientadora del autor que ajusta la palabra para describir sintéticamente los hechos concretos y los personajes para no desvirtuar la intencionalidad de su denuncia. En ambas novelas se muestra la tragicomedia de los protagonistas quienes "morirán pobres y desnudos" dando vueltas de retorno para conocer su pasado y comprender la desesperante situación presente, imagen axiológica de los eventos históricos que venimos

señalando. El mismo autor afirma la similitud existente entre las dos obras mencionadas:

"El general es como otra vez El coronel no tiene quien le escriba, pero fundamentado históricamente" (33).

Enmarcadas así las ideas generales del proceso de desmitificación del general, el sintagma narrativo se va desdoblado página tras página para recrearnos el destronamiento del protagonista: el desamparo, la enfermedad, la desesperanza y los desengaños del poder. En otras palabras, el espacio verbal nos va diseñando el boceto definitivo de la desnudez física y moral del general hasta destronarlo y ubicarlo en un laberinto sin salida:

"José Palacios, su servidor más antiguo, lo encontró flotando en las aguas depurativas de la bafiera, desnudo y con los ojos abiertos y creyó que se había ahogado. Sabía que ese era uno de los muchos modos de meditar, pero el estado de éxtasis en que yacía a la deriva parecía de alguien que ya no era de este mundo" (G.L. 11).

La obertura inicial de la novela y, concretamente, del campo semiótico señalado, no trata de imponer un significado abstracto a la vida del general, sino que la voz autoral denuncia los sufrimientos terrenales de éste para desbrozar los conceptos sobrepuestos que la historia

oficial tiene de las apariencias y realidades personales del general. En este sentido, no es la voz orientadora del narrador la que define la polaridad de los datos expuestos sino que se limita a presentar una serie de imágenes para que descubramos los conflictos humanos del personaje y saquemos nuestras propias conclusiones:

"Meses antes, poniéndose unos pantalones de gamuza que no usaba desde las noches babilónicas de Lima, él había descubierto que a medida que bajaba de peso iba disminuyendo de estatura. Hasta su desnudez era distinta, pues tenía el cuerpo pálido y las manos achicharradas por el abuso de la intemperie. Había cumplido cuarenta y seis años el pasado mes de julio, pero ya sus ásperos rizos caribes se habían vuelto de ceniza y tenía los huesos desordenados por la decrepitud prematura, y todo él se veía tan desmerecido que no parecía capaz de perdurar hasta el julio siguiente" (G.L. 12).

Las imágenes de la degradación se van acumulando a través del sintagma narrativo hasta convertirse en un surtidor fluido de imágenes tristes que sirven de base para el destronamiento del general.

"Terminó afeitándose a ciegas sin dejar de dar vueltas por el cuarto pues procuraba verse en el espejo lo menos posible para no encontrarse con sus propios ojos (...) Aquella madrugada oficiaba la misa diaria de la limpieza con una sevicia más frenética que la habitual, tratando de purificar el cuerpo y el ánimo de veinte años de guerras inútiles y desengaños de poder" (G.L. 13).

Esta progresiva degradación de imágenes ayuda a captar la realidad humana del general no en forma naturalista, lineal y desprovista de sentido histórico sino con una óptica crítica que se va ampliando con nuevos valores, con otros conceptos de profunda significación histórica. De ahí proviene el universalismo crítico de la denuncia de El general en su laberinto, injuria y elogio de un mismo proceso:

"En esos días había repetido con un énfasis renovado una vieja frase suya: "Yo estoy viejo, enfermo, cansado, desengañado, hostigado, calumniado y mal pagado". Sin embargo, nadie que lo hubiera visto se lo habría creído. Pues mientras parecía que sólo actuaba en maniobras de gato escaldado para fortalecer el gobierno, lo que hacía en realidad era planear pieza por pieza, con autoridad y mando de general en jefe, la minuciosa máquina militar con que se proponía recuperar a Venezuela y empezar otra vez desde allí la restauración de la alianza de naciones más grande del mundo" (G.L. 207).

El narrador sin tregua y con apresuramiento va ajustando las cuentas del destronamiento carnavalesco de un modo grotesco y alegre a la vez, recurriendo a la risa y a la sonrisa de las ambiguas imágenes del realismo grotesco:

"(...) el general se encontró sin rumbo en un suburbio de callecitas embarradas y casas de adobe condejados rojos, en cuyos patios se alzaba el vapor del ordeño. De pronto oyó el grito: ¡Organizo! (...) conocía el apodo que le

habían puesto los granadinos, que era el mismo de un loco de la calle famoso por sus uniformes de utilería. Hasta un senador de los que se decían liberales lo había llamado así en el congreso, en ausencia suya (...) pero nunca lo había sentido en carne viva" (G.L. 34).

Esta imagen degradada del uso de apodos y sobrenombres es una de las injurias más antiguas que busca ridiculizar, rebajar y caricaturizar a quien se le endilga. Ante todo, el apodo representa la injuria colectiva, una forma de cinismo para señalar las propias tragedias y carencias. Esas formas trágico-cómicas de la injuria colectiva adquieren una significación degradante mayor cuando van acompañadas de lanzamientos de objetos, inmundicias o excrementos. En su orientado papel de desmitificador del general el narrador lo hace víctima de esta imagen carnavalesca:

"No tuvo tiempo de esquivar una bosta de vaca que le arrojaron desde algún establo y se le reventó en la mitad del pecho y alcanzó a salpicarle la cara. Pero fue el grito, más que la explosión de boffiga lo que lo despertó del estupor en que se encontraba desde que abandonó la casa de los presidentes (...) Empezó a limpiarse la cara con el borde de la ruana, y no había terminado cuando el custodio que lo seguía sin ser visto surgió entre los árboles con la espada desnuda para castigar la afrenta" (G.L. 34).

De otra parte, el uso de giros y de expresiones consagradas a ciertas partes del cuerpo -órganos

genitales, trasero, vientre, boca, nariz- tiene en la mayoría de los casos el fondo crítico de los gestos familiares, injuriosos y destronadores. En la novela, la presencia de expresiones como "Culo de Fierro", "la pinga", "la pajarilla", "la pigua", etc. crea igualmente ambivalencia y relieve a propósito del general:

"Tenía las piernas cazcorvas de los jinetes viejos y el modo de andar de los que duermen con las espuelas puestas, y se le había formado alrededor del sieso un callo escabroso como una penca de barbero, que le mereció el apodo honorable de Culo de Fierro" (G.L. 49).

De esta manera destronadora, el sintagma narrativo va acercando al general a un mundo más real, más humano y más desmitificado; lo aproxima a un continente que ha visto escribir su historia en un lenguaje retórico, capcioso y alejado de las vicisitudes reales de sus habitantes. Dir que el general es capaz de decir:

"¡Qué cara nos ha costado esta mierda de independencia!" (G.L. 174).

Es provocar las voces de protesta y el clamor condenatorio de los puristas del lenguaje y de los conservadores del buen hablar y del bien escribir que no aceptan que detrás del lenguaje oficial, fulgura el habla

popular y carnavalesca del pueblo que representa el otro discurso de la historia, el que ellos con su miopía histórica intentan tergiversar en el silencio condenatorio de "aquí no ha pasado nada".

El uso reiterado del habla y giros populares del general está asociado al vocabulario de la plaza pública. Esas formas primarias del lenguaje hablado representan el desenmascaramiento del viejo orden oficial con el gesto actualizado de la palabra popular; es la controversia entre la voz fina, normativa y refinada del lenguaje oficial y la voz directa, descarnada y sin ataduras formales del habla popular:

"Me sentía muy bien", dijo, "hasta que me sugestionaron con el cabrón indio de la camisa" (G.L. 71).

"Ya verán que se desinfla como una calabaza cuando tenga que actuar", dijo, "Ese no sirve ni para portero de un gobierno" (G.L. 146).

"(...) el general rezongó:  
"Ya quisiera ese coño de madre ser una hebra del cabello de Humboldt" (G.L. 101).

"Estoy seguro que el pendejo de Joaquín Mosquera lo dejará volver" (G.L. 62).

(Santander) "Ese si es un truchimán" (G.L. 62).

García Márquez, en un juego simulado de cajas chinas, nos va mostrando nuevos sucesos, va descubriendo nuevos

episodios y va acelerando cada vez más el ritmo destronador de la imagen oficial del general. Por ejemplo, con el uso de las acostumbradas analépsis, nos describe el irónico regreso del general de las guerras del Sur, círculo vicioso del laberinto sin salida en que se encontraba su héroe;

"En vez de Palomo Blanco, su caballo histórico, venía montado en una mula pelona con qualdrapas de estera, con los cabellos encanecidos, la frente surcada de nubes errantes, y tenía la casaca sucia y con una manga descocida. La gloria se le había salido del cuerpo" (G.L. 23).

Los datos señalados hasta ahora se recubren de nuevos significados al recurrir al movimiento mismo de la vida diaria del general; es decir, a la comicidad de su existencia. En la base de esos pequeños detalles cotidianos se encuentra el sentimiento de la relatividad universal, de lo pequeño y lo grande, de lo físico y lo espiritual; de lo grotesco y lo sublime del general:

"Al cabo de una conversación desperdigada, el general se atrevió a preguntarle qué pensaban de él en Cartagena.

"Dicen que Su Excelencia está bien, pero que se hace el enfermo par que le tengan lástima" dijo ella.

El se quitó la camisa de dormir y le pidió a la muchacha que lo examinara a la luz del candil. Entonces ella conoció palmo a palmo el cuerpo más estragado que se podía concebir; el vientre

escualido, las costillas a flor de piel, las piernas y los brazos en la osamenta pura, y todo él envuelto en un pellejo lampiño de una palidez de muerto, con una cabeza que parecía de otro por la cutimbre de la intemperie.

"Ya lo único que me falta es morirme", dijo él.

La muchacha persistió:

"La gente dice que siempre ha sido así, pero ahora le conviene que lo sepan" (G.L. 185).

García Márquez revive el universo axiológico de sus anteriores libros que respiran una atmósfera de denuncia velada, sin desbordamiento del lenguaje, para no caer en lo superfluo de una denuncia panfletaria. Por eso, el discurso narrativo de esta novela se balancea entre las pretensiones de lo eterno y lo mutable; lo grave y lo alegre para dejar planteada su crítica a la historia oficial. El mismo general hace eco de esta orientación axiológica al sintetizar en una frase franca su papel truncado en la historia oficial colombiana:

"Estoy condenado a un destino de teatro" (G.L. 87)

"... pero este no es mi teatro" (G.L. 41).

En este escenario trágico-cómico donde le tocó actuar, el general delira de rabia cuando en una madrugada se atreve a gritar "Futa Patria" (G.L. 196), porque acaba de cortarse una mejilla en su ritual diario

de limpieza, o vocifera de rencor y desaliento al conocer las maniobras políticas de sus adversarios:

"Todas las ideas que se le ocurren a los colombianos son para dividir (...) Más tarde, mientras despachaba con Fernando la correspondencia atrasada, fue todavía más amargo.

"Ni siquiera le contestes", le dijo. "Que esperen tres cargas de tierra encima para que hagan lo que les dé la gana" (G.L. 251).

Todos los elementos del destronamiento destacados hasta aquí adquieren una acepción más significativa cuando el narrador por primera y única vez en la novela, como lo había hecho en El otoño del patriarca, nos da a conocer el nombre completo del general y, en una prolepsis típica de su discurso narrativo, nos anticipa sin atenuantes la desmitificación y degradación definitiva del personaje: "carajos", suspiró, "como voy a salir de este laberinto" (G.L. 266).

"Quédese", le dijo el ministro, "y haga un último sacrificio por salvar la patria".

"No, Herrán", replicó él, "Ya no tengo patria por la cual sacrificarme".

Era el fin. El general Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios se iba para siempre. Había arrebatado al dominio español un imperio cinco veces más vasto que las Europas, había dirigido veinte años de guerra para mantenerlo libre y unido, y lo había gobernado con pulso firme hasta la semana anterior, pero a la hora de irse no se llevaba ni siquiera el consuelo de que se lo creyeran. El único que

tuvo bastante lucidez para saber que en realidad se iba, y para dónde se iba, fue el diplomático inglés que escribió en un informe oficial a su gobierno: "El tiempo que le queda le alcanzará a duras penas para llegar a la tumba..." (G.L. 44).

Y a García Márquez para darnos una estampa humana del Libertador, para ponerlo a nuestro alcance con estatura de hombre que aún con su ausencia ya marcó un rumbo en la posible unidad y libertad de América Latina.

## 2. Bolívar idealista vs. Santander formalista.

El Bolívar desmitificado y profundamente humanizado de El general en su laberinto también da paso al hombre político, delirante de ideales, obstinado en el logro de un destino necesario y de cara obtención: la unidad y libertad de América Latina.

La novela pone en entredicho la cosmovisión de un mundo sostenido por una falsa ideología formal que se ampara en una moral obsoleta que hoy por hoy se asusta de su propio conservadurismo, en un mundo inevitablemente cambiante. No por ello es una novela de propaganda política. Por el contrario, su tarea orientadora y estética es demostrar cómo el funcionamiento de un sistema político afecta los conceptos que el individuo

tiene de sí mismo y de su papel en la sociedad. Pensemos por ejemplo en el ideario corriente del general, de Santander, de Sucre, de José Palacios, de Manuela Saenz, etc.

Los conceptos e ideas obligan al hombre a actuar de diferentes maneras. Entender esas formas de uso es descubrir las relaciones entre esas construcciones mentales y la realidad histórica o personal. Existe una estrecha relación entre conceptos importantes como el de la libertad, la autonomía, el deber y el derecho que se pueden definir fácilmente mediante los modelos de uso. En El general en su laberinto están dados uno a uno los diversos usos de esos conceptos que hemos circunscrito al idealismo del general y al formalismo de Santander.

Un episodio inicial que la novela destaca para reconstruir el ideario crítico de la oposición ideológica que hemos señalado es la detenida descripción de los sueños del general, metáfora del devenir de lo real, movilidad cinética de lo que verá y sufrirá el personaje despierto. El primer sueño descrito es uno que tuvo el general en la hacienda de San Mateo, poco después de cumplir tres años:

"Soñó que una mula negra con la dentadura de oro se había metido en la casa y la había corrido desde el salón principal hasta la despensa, comiéndose sin prisa todo lo que encontró a su paso mientras la familia y los esclavos hacían la siesta, hasta que acabó de comerse las cortinas, las alfombras, las lámparas, los floreros, las vajillas y cubiertos del comedor, los santos de los altares, los roperos y los horcones con todo lo que tenían dentro, las ollas de la cocina, las puertas y ventanas con sus goznes y aldabas y todos los muebles desde el pórtico hasta los dormitorios, y lo único que dejó intacto, flotando en su espacio, fue el óvalo del espejo del tocador de su madre" (G.L. 30).

El sueño citado es una cadena progresiva de imágenes carnavalescas desde el principio hasta el final. La movilidad semiótica del sueño no proviene de la descripción de lo real, sino del paso continuo de lo imaginario y de lo visionario a lo real. Se revive en cada detalle del sueño la orientación ideológica del autor, al señalar los ecos y murmullos del despojo imperialista que no pudo acabar con los ideales de autodeterminación latinoamericana porque "la mula negra" fue incapaz de digerir "el óvalo del espejo del tocador de (la) madre", matriz generadora de los ideales de autonomía y libertad del pueblo. Sin duda, las imágenes de los sueños del general rebasan el pensamiento metódico, y su intención axiológica aparece a menudo trastocada y alegórica; a pesar del espejismo verbal, sus imágenes arrastran un surtidor dinámico de crítica que refleja la realidad histórica de América Latina.

Encontramos modelizada la misma proyección crítica en la descripción de otros sueños que tiene el general con su oponente Santander:

"Una vez, en Guayaquil, contó que lo había soñado con un libro abierto sobre la panza redonda, pero en vez de leerlo le arrancaba las páginas y se las comía una por una, deleitándose en masticarlas con un ruido de cabra. Otra vez, en Cúcuta, soñó que lo había visto cubierto por completo de cucarachas. Otra vez... soñó que el general Santander, mientras almorzaba a solas con él, se había sacado las bolas de los ojos que le estorbaban para comer, y las había puesto sobre la mesa" (G.L. 61-62).

Valorando cada imagen de la cita, se tiene la impresión que los sueños descritos en la novela son el contrapunto de voces dentro de un solo concierto: la versión popular de la historia. Los sueños del general no son más que imágenes visionarias de un ideario que continúa dando de qué hablar y qué hacer, porque la fuerza de su concreción ideológica penetra hasta las más entrañables realidades de nuestra historia con hondura y exactitud. Sus sueños son el legado analéptico y proléptico de lo que sería un futuro para el general y un presente para nosotros y quizá un porvenir en gran medida:

"En cambio, yo me he perdido en un sueño buscando algo que ya no existe" (G.L. 223).

En este fluir de impresiones soñadas encontramos en el capítulo VI, si así se le puede llamar a los siete apartados tipográficos en que se encuentra dividida la novela, el uso de la ironía matizada de un humor frío, no exento de polémica oculta entre el ideario del general y la situación pasada y presente de nuestra historia. Estilizando el plural mejestático, el general sintetiza en tres frases cortantes su degradante situación personal. Al recibir la confirmación de la pensión vitalicia que le acordó el Congreso dijo: "Somos ricos" (G.L. 171). A renglón seguido, cuando recibió el pasaporte para poder salir del país, dijo: "Somos libres" (G.L. 171); finalmente, después de despertar de una mala hora dormido, sentenció: "Somos tristes" (G.L. 171). Nosotros hemos recogido el ritmo ternario de estos sintagmas para representar la síntesis histórica de América Latina claramente señalada en el esquema titulado "CONCEPCION BOLIVARIANA DE LA HISTORIA LATINOAMERICANA".

Para desenmascarar este trágico ritmo histórico le bastan al autor algunas escenas de gran valor imaginativo, colocadas sobre un trasfondo histórico, que ciertos documentos oficiales le proporcionan para

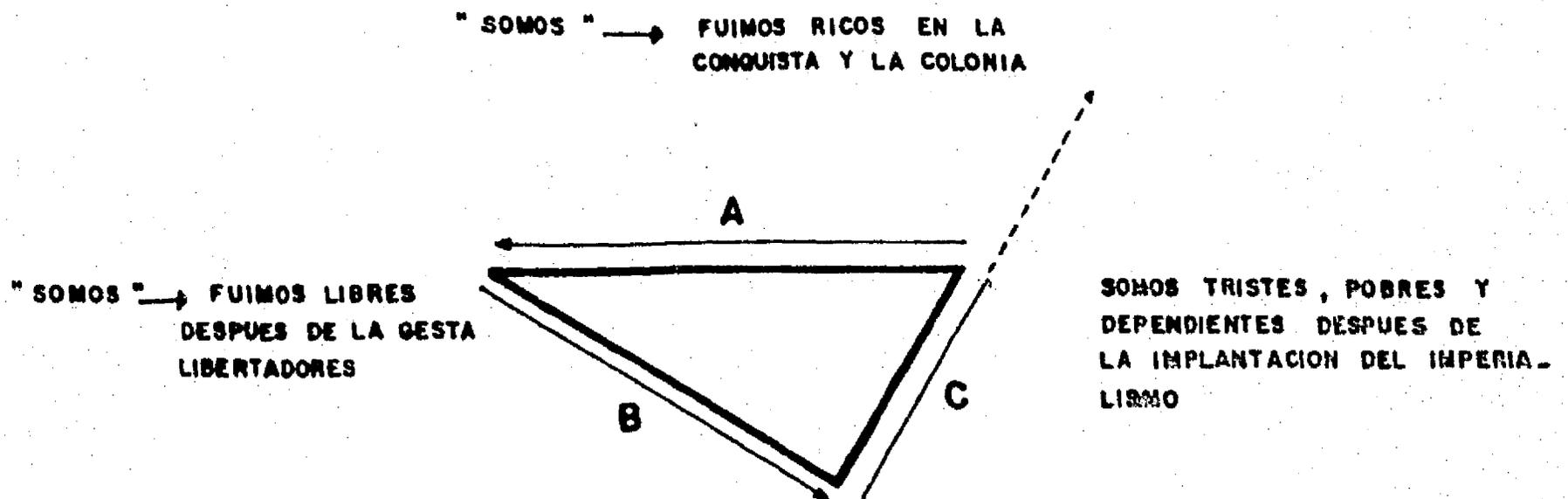
plantear e hilvanar conocidos episodios de la vida política del libertador: la independencia de La Gran Colombia, las guerras del Sur, el Congreso de Panamá, La Convención de Ocaña y, con lujos de detalles, la tristemente llamada "Noche septembrina" de 1828:

"Así había sido. El miércoles 25 de septiembre de 1828, al hilo de la medianoche, doce civiles y ventiseis militares forzaron el portón de la casa de gobierno de Santa Fe, degollaron a dos de los sabuesos del presidente, hirieron a varios centinelas, le hicieron una grave herida de sable en un brazo al capitán Andrés Ibarra, mataron de un tiro al coronel escocés William Fergusson, miembro de la Legión Británica y edecán del presidente (...) y subieron hasta el dormitorio presidencial gritando vivas a la libertad y muera al tirano" (G.L. 38).

A partir de estos sucesos, la novela, sostenida más en la invención verbal que en una recreación histórica, busca situar al general en un contexto mundial, el de las grandes revoluciones que entre el siglo XVIII y XIX modificaron la historia universal: La inglesa, la norteamericana, la de la América española y la francesa.

El autor recreando muy hábilmente diversos episodios de carácter más bien inventivos como la célebre cena en la casa de los Campillo, nos va descubriendo la imagen de los procesos y sucesos históricos en constante controversia como el debate sobre el tema de la

## CONCEPCION BOLIVARIANA DE LA HISTORIA LATINOAMERICANA



monarquía, sobre el imperialismo y, la más reciente, sobre la deuda externa.

Es el francés Diocles Atlantique, huésped de los Campillo, quien después de sentar cátedra enciclopédica sobre todos los temas habidos y por haber, saltando del "gallo al burro" (G.L. 127), interpela directamente al general sobre el tema de la monarquía:

"Cuál sería en definitiva el sistema de gobierno adecuado para las nuevas repúblicas... el general preguntó a la vez: "Y usted que opina?"

"Opino que el ejemplo de Bonaparte es bueno no sólo para nosotros sino para el mundo entero", dijo el francés. "No dudo que usted lo crea", dijo el general sin disimular la ironía. "Los europeos piensan que sólo lo que inventa Europa es bueno para el universo mundo, y que todo lo que sea distinto es execrable" (G.L. 127).

De este modo, García Márquez orientadoramente intenta sintetizar los elementos de las posibles contradicciones del pensamiento bolivariano, -viejo debate de la historia oficial- sobre la base de una filosofía monárquica sustentada en la Constitución Boliviana y la idea de convertir La Gran Colombia en un protectorado inglés:

"Yo tenía entendido que Su Excelencia era el promotor de la solución monárquica", dijo el francés (...) "pues ya no lo tenga entendido",

dijo. "Mi frente no será mancillada nunca por una corona" (G.L. 127).

La idea central de esta escena le sirve al novelista para aclarar lo específico del pensamiento bolivariano, y le otorga a este debate el rango de una problemática ideológica central que va sufriendo modificaciones en el transcurso de la historia por las capciosas interpretaciones casuísticas de la historia oficial:

"Groserías infames", dijo. "Mientras yo pierdo mi tiempo predicando la unión, estos sietemesinos me acusan de conspirador" (G.L. 149).

En contraste con la hermenéutica oficial, el autor demuestra en última las consecuencias nefastas de una actitud tendenciosa que se abrió paso para enturbiar el brillante pensamiento bolivariano y crear condiciones hostiles a la creencia popular de su pensamiento:

"Con el federalismo me sucede al revés, concluyó, me parece demasiado perfecto para nuestro país, por exigir virtudes y talentos muy superiores a los nuestros".

"En todo caso", dijo el francés, "no son los sistemas sino sus excesos los que deshumanizan la historia. "Ya conocemos de memoria ese discurso", dijo el general (...) pues si una historia está anegada de sangre, de indignidades, de injusticias, esa es la historia de Europa" (G.L. 128).

A partir de este debate, García Márquez describe el ideario bolivariano, sustentado en la historia de Latinoamérica y vista a través del espejo de la conciencia de sus protagonistas:

"Así, que no nos hagan más el favor de decirnos lo que debemos hacer", concluyó. "No traten de enseñarnos cómo debemos ser, no traten de que seamos iguales a ustedes, no pretendan que hagamos bien en veinte años lo que ustedes han hecho tan mal en dos mil... "¡Por favor, carajos, déjenos hacer tranquilos nuestra Edad Media!" (G.L. 129-130).

No cabe duda que el autor, con su sarcasmo frío y soberano lleno de ironía y crítica, demuestra en forma anecdótica las múltiples manifestaciones del carácter polémico y decidido del general, en una concepción materialista de la historia.

"No se quede con Urdaneta", le dijo. "Ni tampoco se vaya con su familia para los Estados Unidos, que son omnipotentes y terribles, y con el cuento de la libertad terminarán por plagarnos a todos de miseria" (G.L. 225).

De esta tajante sugerencia, sale remozado un libro-testimonio que expresa claramente cuáles fueron las diferencias políticas que llevaron al general a su "laberinto sin salida", y que su sueño idealista de integración de nuestros pueblos fuera derrumbado por las

oligarquías que seguirán impidiendo su realización porque es contraria a sus intereses y privilegios.

El haber elegido García Márquez "almuerzo tan memorable" para dejar orientadamente sentada la posición antimonárquica del general, le sirve para lograr dos efectos. El primero, es estratégico: esa parte del ideario bolivariano lo ha tomado la historia oficial para desvirtuar su filosofía antimperialista y provocar como lo pensaron "algunos de sus acompañantes que el general no pasaría a la historia" (G.L. 130). El segundo es estructural, porque es el marco adecuado para que la voz autoral se apropie completamente del general para dejar sentada su posición axiológica y cognitiva sobre el ambiente y la atmósfera político-social colombiana en que la confrontación con el formalismo aberrante de Santander sale a flote como por arte de magia:

"La verdadera causa fue que Santander no pudo asimilar nunca la idea de que este continente fuera un solo país (...) La unidad de América le quedaba grande" (G.L. 123).

El general es el protagonista básico de esta novelizada confrontación ideológica con Santander al hacer constantes referencias a él, sobre todo a partir de

los capítulos VI y VII de la novela que apuntan al desemmascaramiento de las políticas imperialistas en América:

(Santander) "Mas por las urgencias históricas que por vocación, era un militar eficaz y valiente, con una rara afición por la crueldad, pero fueron sus virtudes civiles y su excelente formación académica las que sustentaron su gloria. Fue sin duda el segundo hombre de la independencia y el primero en el ordenamiento jurídico de la república, a la que impuso para siempre el sello de su espíritu formalista y conservador" (G.L. 58).

El manejo de prolepsis y analepsis recurrentes en el sintagma narrativo le permite a la voz autoral desentrañar el conflicto personal del general al enfrentarse con los resultados fallidos de sus actos, en el presente "triste, pobre y dependiente" en que quedamos sumidos. García Márquez recoge, en su doble papel de vigía y juez, las duras lecciones del ideario bolivariano para sentar su particular posición crítica sobre los hechos enunciados:

"Todo lo que hemos hecho con las manos lo están desbaratando los otros con los pies" (G.L. 25).

Pero la americanidad en la que insiste orientadoramente el autor no es de mampostería, un friso decorativo barroco, ni un panfleto político del siglo XX.

El autor toma conciencia de su profundidad histórica, la hace viva, vigente y necesaria al proyectarla al ritmo trágico que ya hemos mencionado. La voz del general en la novela va expresando su honda convicción política sobre América, porque la gran oportunidad perdida es la de una América unida y libre por los siglos de los siglos" (G.L. 256) tal como él la soñó y es la principal razón de sus diferencias con Santander:

"Venía a liquidar los escombros de sus sueños, la patria inmensa y única que él había forjado en tantos años de guerra y sacrificios sucumbiría en pedazos! (G.L. 142).

Otros temas del ideario bolivariano van aflorando como circunloquios pasajeros. El general rechazó de plano toda idea de hegemonía de un pueblo sobre otro; para él, los pueblos americanos debían adoptar mecanismos multilaterales para que, unidos y en perfecta igualdad de condiciones, formalizaran su propia seguridad y progreso. Con tal fin propuso organizar el fracasado Congreso de Panamá, o Congreso de las repúblicas libres del continente, con el fin de crear las bases de una América unida. Pero la mano mancilladora de Santander echó a perder todo al cambiar la composición de los integrantes del congreso de Panamá sacándolo del ámbito exclusivamente latinoamericano planteado por el general.

Santander nunca comprendió que este congreso era el mejor instrumento para lograr la total integración de las repúblicas de América:

"Les repitió por milésima vez la conducerma de que el golpe mortal contra la integración fue invitar a los Estados Unidos al Congreso de Panamá, como Santander lo hizo por su cuenta y riesgo, cuando se trataba de nada menos que la proclamación de la unidad de América" (G.L. 191).

Y orientadoramente el narrador recurre a la voz ajena del general para que concluya este trágico acontecer: "Era como invitar al gato a la fiesta de los ratones" (G.L. 191).

De esta manera quedaron planteadas, ideológicamente, las dos posiciones de convivencia y organización internacional. El plan de Monroe, fundamentado en las ambiciones expansionistas de los Estados Unidos, sustentaba el predominio de una nación sobre los demás para "protegerla y defender su independencia"; las ideas de Bolívar tenían por base la igualdad entre los pueblos, la solidaridad y seguridad colectiva. Por eso la invitación formal de Santander a los Estados Unidos constituyó el gran traspies de los intereses bolivarianos:

"Y todo porque Los Estados Unidos amenazaban con acusarnos de estar convirtiendo el continente en una liga de estados populares contra la Santa Alianza. ¡Qué honor!" (G.L. 191-192).

El sueño bolivariano fue utópico e idealista para su época. Las ideas del general, brillantes y visionarias, carecían de base en los principios políticos y sociales latinoamericanos. La sociedad burguesa, ya escindida en una infraestructura capitalista y dominada por las oligarquías terratenientes y mercantiles de cada región o país fue entorpeciendo con decisión su ideario bolivariano.

A partir de entonces, aquella había de ser su idea fija: empezar otra vez desde el principio, sabiendo que el enemigo estaba dentro y no fuera de la propia casa. Las oligarquías de cada país, que en la Nueva Granada estaban representadas por los santanderistas, y por el mismo Santander, habían declarado la guerra a muerte contra la idea de la integridad, porque era contraria a los privilegios locales de las grandes familias" (G.L. 204).

Ante tales circunstancias, era inevitable que el sueño del general fracasara y su antagonismo político con Santander se acentuara:

"Es avaro y cicatero por naturaleza decía, pero sus razones eran todavía más zurdas: el caletre no le daba para ver más allá de las fronteras coloniales" (G.L. 191).

A pesar de tropezar una y otra vez con Santander, el general continuó luchando para impedir el proceso inevitable de la desintegración de las naciones americanas. Como sustituto del Congreso de Panamá, hizo un nuevo intento integracionista para conformar la "Confederación de los Andes" integrada por La Gran Colombia, Perú y Bolivia:

"En la vasta extensión del Perú no quedaba ya ni un solo español. Aquel día estaba sellada la independencia del continente inmenso que él se proponía convertir, según sus propias palabras, en la liga de naciones más vasta, o más extraordinaria, o más fuerte que ha aparecido hasta el día sobre la tierra: (G.L. 80).

Este esfuerzo del general desató nuevamente la furia de las clases económicamente dominantes de las repúblicas que él había tratado de confederar y la subsiguiente posición violenta de los Estados Unidos. Pero sus opositores levantaron con realismo y decisión su poder destructor y el ideario bolivariano sufrió otro golpe mortal; de ahí que el general afirmara desoladamente:

"La independencia era una simple cuestión de ganar la guerra" (...). "Los grandes sacrificios vendrían después, para hacer de estos pueblos una sola patria" (G.L. 104).

La defensa de la integridad americana no era sólo la aspiración de conformar una gran poder político que defendiera sus propios intereses, sino también era el deseo ideal de no caer en la secularización de los valores foráneos; el permanecer unidos era el fundamento esencial para defender los valores propios de los inicios de Macondo, pero el precio del trágico histórico del que habló Jan Kott estaba sobre el tapete.

En esta perspectiva, la novela nos modeliza otra variable de ese precio inevitable. El tema de la deuda externa, lastre del trágico histórico, se encuentra modelizado en el sintagma narrativo con sobrada anticipación.

"Hacia siete años que él había concedido un privilegio especial al comodoro alemán Juan B. Elbers, para que iniciara la navegación a vapor (...) sin embargo, el comodoro Elbers consideraba que el negocio no valía la pena si no estaba respaldado por un privilegio exclusivo, y el general Santander se lo concedió sin condiciones cuando estaba encargado de la presidencia" (G.L. 89).

La impostura de Santander en este nuevo tema vuelve a matizar la oposición entre él y el general, cuando:

"Dos años después, investido con poderes absolutos por el Congreso Nacional, el general desbarató el acuerdo con una de sus frases

proféticas: "Si les dejamos el monopolio a los alemanes terminarán traspasándolo a los Estados Unidos" (G.L. 89).

A partir de este enfrentamiento, que nace por opuestas convicciones ideológicas, el general construye su defenestración de Santander:

"Aborrezco a las deudas más que a los españoles, dijo, por eso le advertí a Santander que lo bueno que hicieramos por la nación no serviría de nada si acetábamos la deuda, porque seguiríamos pagando réditos por los siglos de los siglos. Ahora lo hemos visto claro: La deuda terminará derrotándonos" (G.L. 22).

La tenaz contraposición exaltada por la naturaleza misma de la posición del narrador deja paso a una visión más oscura de nuestra historia. Y en ese plano es donde se va definiendo con mayor claridad el idealismo de Bolívar y el formalismo de Santander, "su gran amigo de otro tiempo y su más grande contradictor de todos los tiempos" (G.L. 156).

"Casandro salió limpio, como el 25 de septiembre, desde luego, porque es un mago para guardar las formas" (...). "Pero sus amigos se llevaban otra vez para Inglaterra la misma plata que los ingleses le habían prestado a la nación, con réditos de leones, y los multiplicaban a su favor con negocios de usureros". (G.L. 193)

En el interior de este marco general constituido por el idealismo del general y el formalismo de Santander, fué evidente que éste último no era la personalidad política idónea para dar vuelo alto a los ideales liberales del general. Su mentalidad conservadora y su burocratismo rutinario le impedía captar el alcance de las soluciones autónomas que proponía el general. Redujo los problemas de los países hispanoamericanos a los formalismos norteamericanos o europeos y los enmarcó por supuesto, dentro de su restringido marco de respeto por las leyes y por los formalismos jurídicos.

En su franca crítica a Santander, García Márquez confirma lo que dijo en una entrevista que "El general en su laberinto es un libro vengativo por todo lo que le hicieron a El Libertador" (34). Sus constantes intervenciones sirven para señalar que la actual América es el sueño frustrado de Bolívar, y el estigma mayor de su derrota la ceguera de Santander y los que él representaba. "El general es una figura trágica precisamente porque aparece como destinado al fracaso por la naturaleza misma de su utopía" (35). El epitafio de su tragedia es: la América del Norte fortalecida y la América del Sur desunida, y empobrecida.

"No son los españoles, sino nuestra propia desunión lo que nos ha llevado de nuevo a la esclavitud" (G.L. 83).

García Márquez desarrolla sin ambigüedad una nueva visión del pensamiento antimperialista bolivariano. En la base de este pensamiento, así como en sus obras precedentes, existe la convicción de recuperar una verdad que ha sido trastocada, mutilada y, la mayoría de las veces, silenciada por los aparatos ideológicos del Estado. Sin duda, la represión, las condiciones económicas y sociales pueden aniquilar el deseo natural de saber "qué somos" y "para dónde vamos"; pero en esta perspectiva, García Márquez no hace otra cosa que socializar verdades ya conocidas pero olvidadas.

D. EPISODIO PARTICULAR: CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA  
O LA CRÍTICA DEL COLONIALISMO CULTURAL.

Crónica de una muerte anunciada (36) es la última celda de la "estructura panóptica del "TEXTO" de García Márquez". Desde este ángulo el narrador vigia-cronista cuestiona los valores culturales secularmente impuestos a hombres y mujeres en América Latina y denuncia, además, las diversas formas de represión y violencia generadas por su imposición.

La crítica de los roles sociales y la denuncia del tema subsidiario de la violencia son presentados en la novela a través de la metatorización del código del honor, expresión cultural española y símbolo de su cohesión social. El narrador pretende mostrar que los mecanismos ideológicos, expresos y ocultos, de ese código social son una de las formas de colonización cultural en América Latina, y carecen de vitalidad por su arbitraria imposición en nuestra cultura. De ahí que la formalización artística de esa novela indica el grado de adhesión o censura que esos valores foráneos le merecen al autor.

Visto de esta manera el sustrato narrativo de Crónica de una muerte anunciada, podemos leer la obra como una indagación y una fuerte crítica a la imposición cultural de extraños valores a partir de un contexto histórico específico, -la colonización española-, porque como ha afirmado García Márquez "España es la gran partera de nuestra historia".

Aunque el contexto de la colonización es apenas bosquejado en el sintagma narrativo de la obra, una lectura atenta nos mostrará la clara transposición poética que García Márquez hace de ese acto violento en nuestro continente.

Empecemos identificando las referencias históricas que marcan el origen del pueblo donde se desarrolla la obra.

Inicialmente podemos deducir los datos significativos de ese acontecer histórico del primer núcleo familiar que aparece descrito en la novela y, seguidamente, de la escena que se desarrolla en el puerto que describe la llegada del obispo y su séquito de españoles.

La primera familia la conforman: Ibrahim Nasar, el padre; Flácida Linero, la madre; y Santiago Nasar, el hijo. Ibrahim, versión hebrea de Abraham, es de origen árabe:

"(...) vino Ibrahim Nasar con los últimos árabes, al término de las guerras civiles" (C.M. 19)

Los árabes constituían una comunidad de inmigrantes pacíficos que se establecieron a principios del siglo en los pueblos del Caribe, aún en los más remotos y pobres, y allí se quedaron vendiendo trapos de colores y baratijas de feria. (...) Los mayores siguieron hablando el árabe rural que trajeron de su tierra, y lo conservaron intacto en familia hasta la segunda generación, pero los de la tercera, con la excepción de "Santiago Nasar, les oían a sus padres en árabe y les contestaban en castellano" (C.M. 106).

Lo árabe y lo hebreo son componentes étnicos y culturales de la formación del pueblo hispano. El nombre de Plácida semánticamente simboliza la imagen confiada y apacible que muestra América en los indicios de la colonización; por lo tanto asume la valencia cultural de lo americano. Santiago Nasar es producto del mestizaje de lo árabe con lo americano. Cabe señalar, además, que el nombre de Santiago nos remite al código cultural del Santo patrón de España, y es así mismo el grito de guerra de los españoles: "Santiago y cierra España".

Encontramos nuevamente esta triada histórica de lo español, lo americano y lo mestizo nuevamente en la escena del puerto donde se describe sin ataduras la imagen de la irrupción de los españoles en nuestras tierras. En efecto, en el puerto se destaca la figura de Santiago Nasar, de las autoridades locales, del alcalde, del cura y del pueblo:

"la gente estaba demasiado excitada con la visita del obispo (...) Habían puesto a los enfermos acostados en los portales para que recibieran las medicinas de Dios, y las mujeres salían corriendo de los patios con pavos y lechones y toda clase de cosas de comer, y desde la orilla opuesta llegaban canoas adornadas de flores" (C.M. 32).

Finalmente, y esto es lo más significativo, la figura del obispo echando bendiciones de compromiso desde el buque espectral lleno de Españoles:

"Fue una ilusión fugaz: el obispo empezó a hacer la señal de la cruz en el aire frente a la muchedumbre del muelle, y después siguió haciéndola de memoria, sin malicia ni inspiración, hasta que el buque se perdió de vista y sólo quedó el alboroto de los gallos" (C.M. 27).

La visita del obispo y sus acompañantes españoles simboliza la llegada de los conquistadores y de la civilización cristiana a América, proclamando con su presencia el inicio de un nuevo tiempo. García Márquez no escatima esfuerzos en estas descripciones para simbolizar la funesta alba de ese trágico acontecer. El canto de los gallos en la alborada de aquel malogrado lunes es una clara simbología que presagia traición y anuncio de un triste amanecer: la alborada de la colonización:

(El buque) "Apareció en la vuelta del río, rezongando como un dragón, y entonces la banda de músicos empezó a tocar el himno del obispo, y los gallos se pusieron a cantar en los huacales y alborotaron a los otros gallos del pueblo" (C.M. 26).

"Era un alboroto tan grande, que no podía creerse que hubiera tantos gallos en el pueblo" (C.M. 22).

Con base en este metaforizado marco histórico podemos analizar la oposición adentro/afuera que vehiculiza el diálogo polémico que sostiene García Márquez con la historia oficial.

Igual que en las obras anteriores, volvemos a encontrar el elemento foráneo que cumple la trágica función de perturbar la armonía interna del pueblo. Santiago Nasar, representante de los árabes, encarna extensivamente el origen del agente extranjero, del "conquistador". Fijémonos que en él concurren básicamente dos descripciones de gran significación cultural: La de "boyardo", caballero feudal, señor conquistador y la del dictador latifundista de nuestro siglo por su forma de vestir, sus botas de montar y el arsenal de armas modernas que posee:

"En el monte llevaba al cinto una 357 Magnum, cuyas balas blindadas, según él decía, podían partir un caballo por la cintura. En época de perdices llevaba también sus aperos de cetrería. En el armario tenía además un rifle 30.06 Malincher Shounauer, un rifle 300 Holland Magnum, un 22 Hornet con mira telescópica de dos poderes, y una Winchester de repetición" (C.M. 11-12).

Su propia ocupación de administrador de la hacienda, heredada de su padres, y la de "castrador de terneros" enriquecen aún más esta dimensión:

"De no haber sido por la llegada del obispo se habría puesto el vestido de caqui y las botas de montar con que se iba los lunes a El Divino Rostro, la hacienda de ganado que heredó de su padre, y que él administraba con muy buen juicio aunque sin mucha fortuna" (C.M. 11).

Tal como hemos demostrado en apartes anteriores de nuestro análisis, García Márquez acostumbra a superponer en un mismo personaje diferentes facetas, unas veces contradictorias y las más de las veces complementarias, con el objeto de simbolizar y resaltar paradigmas históricos. Tal es el caso de Santiago Nasar. Su caracterización no importa como personaje individual, sino como símbolo socio-cultural; en este caso, como símbolo particular del "conquistador".

La ambigua caracterización de Santiago Nasar como "conquistador" confluye en una doble orientación axiológica. Primero, como la figura del Don Juan español:

"Andaba, igual que su padre, cortándole el cogollo a cuanta doncella sin rumbo empezaba a despuntar por esos montes" (C.M. 118).

Esta trascodificación toma fuerza significativa en el sintagma narrativo, por la asociación que se hace de Santiago Nasar como cazador de amores. La descripción significativa de Santiago Nasar como "halcón" aparece sintetizada en el epígrafe (37) de la novela: "La caza de amor es de altanería" (C.M. 7). García Márquez invierte el orden de los versos, del villancico de Gil Vicente, -poeta y dramaturgo español- (38) y con esto logra algunos interesantes efectos orientadores. Revela la dualidad semántica de Santiago Nasar en su papel de halcón y de presa, porque "halcón que se atreve con garza guerrera peligros espera" (C.M. 87). La relación inmediata de "halcón" y "garza guerrera" con "peligros espera" es una calculada prolepsis de la trama. Santiago Nasar es el halcón-conquistador que será castigado por intentar volar demasiado alto. Esta trascodificación semántica entre la conquista del amor y la muerte, deseo y culpa, revitaliza la intención axiológica del autor de parodiar con ironía el acto de la conquista amorosa y el hecho trágico de la colonización. El efecto inmediato que produce esta trascodificación semántica en el sintagma narrativo es de ligera diversión, porque el autor tamiza su real intención ideológica, callando lo que quiere decir. De otra parte, podemos ver que el uso que hace García Márquez de la imagen del halcón y de la presa para simbolizar al

amante como cazador es la reactualización de un diálogo -cultural muy antiguo en la tradición de las Letras Hispánicas que se extiende desde el legado medieval y el Siglo de Oro (39).

La arrogancia masculina de Santiago Nasar en su papel de Don Juan está originalmente ligada a su altanería cuando es descrito como "demasiado altivo"; y con las aves rapaces en la palabra "agarrar". El verbo en español revela su derivación de la feroz garra, imagen muy significativa que describe las rudas intenciones de Santiago Nasar con Divina Flor:

"Santiago Nasar la agarró por la muñeca cuando ella iba a recibirle el tazón vacío  
-Ya estás a tiempo de desbravar" (C.M. 17).

La garra de Santiago Nasar es más explícita en otra cita de la novela:

"Divina Flor se le adelantó para abrirle la puerta, tratando de no dejarse alcanzar por entre las jaulas de pájaros dormidos del comedor, por entre los muebles de mimbre y las macetas de helechos colgados de la sala; pero cuando quitó la tranca de la puerta no pudo evitar otra vez la mano de qavilán carnicero. "Me agarró toda la panocha"... era lo que hacía siempre cuando me encontraba sola por los rincones de la casa" (C.M. 22).

Santiago es advertido de los peligros de la "garza guerrera" pero no quiere renunciar a su altivo papel de "conquistador"; por el contrario, en un segundo nivel axiológico, refuerza su rol asumiendo el papel de "boyardo" cuando . . . Victoria Guzmán, madre de Divina Flor, decía que

(...) no perdía ninguna ocasión de preservar a la hija contra las garras del boyardo", (C.M. 91).

contra las infulas del conquistador. Esta recursiva ambigüedad descriptiva, característica constante de la orientación axiológica del autor, busca no caer en la referencialidad factual del personaje histórico como tal; por el contrario, apunta a la metaforización de ese arquetipo histórico en toda su dimensión socio-cultural. Cómo lo logra? García Márquez hace extensiva la descripción de Santiago Nasar a otros personajes, como lo hizo con el patriarca o con el coronel Aureliano Buendía; establece hilos de comunicación semántica en otros niveles textuales para que se escuche en varios tonos la crítica al "conquistador".

En el caso que nos ocupa, el sistema descriptivo del "conquistador" es un juego de equivalencias axiológicas

que el narrador heterodiegético refuerza con la presencia de un segundo "conquistador", Bayardo San Román:

"Bayardo San Román (...) había venido por primera vez en agosto del año anterior: seis meses antes de la boda. Llegó en el buque semanal con unas alforjas guarnecidas de plata que hacían juego con las hebillas de la correa y las argollas de los botines" (C.M. 36).

"Su pasado no iba más allá de la tarde en que desembarcó con su atuendo de artista, y era tan reservado sobre su origen que hasta el engendro más demente podía ser cierto. Se llegó a decir que había arrasado pueblos y sembrado el terror en Casanare como comandante de tropa, que era prófugo de Cayena, que lo habían visto en Pernambuco tratando de medrar con una pareja de osos amaestrados, y que había rescatado los restos de un galeón español cargado de oro en el canal de los Vientos" (C.M. 45-46).

Estas conjeturas del pueblo se confirman al conocerse las incursiones que Petronio San Román, padre de Bayardo San Román, hizo por el Caribe antes que su hijo, por lo que es lícito testificar la disposición de aventurero-conquistador de Bayardo San Román, que refuerza semióticamente su papel de conquistador. Es más el recurso del fonosimbolismo que utiliza García Márquez, boyardo-Bayardo, nos revela uno de los gustados juegos del autor, la transposición de planos: esto es aquello y aquello es esto. Santiago Nasar y Bayardo San Román se asimilan al extremo que se hacen uno. De esta manera el autor funde y confunde espacios, tiempos y personajes

hasta conformar un solo campo semántico: el del conquistador español.

Hay otra serie de proposiciones descriptivas que los identifican como el doble proceso de una sola imagen, y que confirma nuestra interpretación. Ambos son patronos de sendas comunidades culturales: Santiago de España, y San Román de Moscovia; además, la etimología acerca a Román como perteneciente a Roma. Ambos son herederos de la fortuna de sus padres. Santiago Nasar, de la hacienda y el ganado. Bayardo San Román del poder económico y político de su padre: "esto respondía a la leyenda prematura de que Bayardo San Román no sólo era capaz de hacer todo, y de hacerlo muy bien, sino que además disponía de recursos interminables" (C.M. 38) Los dos poseen atractivos físicos y habilidades superiores que les granjean la admiración y simpatías del pueblo. Santiago Nasar,

"Había cumplido 21 años la última semana de enero, y era esbelto y pálido, y tenía los párpados árabes y los cabellos rizados de su padre (...). De su padre aprendió desde muy niño el dominio de las armas de fuego, el amor por los caballos y la maestranza de las aves de presas altas, pero de él aprendió también las buenas artes del valor y la prudencia" (C.M. 14).

Por su parte, Bayardo San Román:

"Andaba por los treinta años, pero muy bien escondidos, pues tenía una cintura de novillero, los ojos dorados, y la piel cocinada a fuego lento por el salitre (...) Estaba como para embadurnarlo de mantequilla y comérselo vivo (...) Era ingeniero de trenes" (C.M. 36-37).

Y finalmente nadie supo con qué fichas jugaron su destino los dos "conquistadores":

(...) nadie ha sabido todavía con qué cartas jugó Bayardo San Román (...) tampoco se supo nunca con qué cartas jugó Santiago Nasar" (C.M. 57).

Este desplazamiento descriptivo de boyardo/Bayardo le permite al autor acogerse al dictado de la historia según el cual el surgimiento o aparición de un nuevo "conquistador" en cualquier tiempo y lugar supone irremediablemente la muerte o desaparición del anterior. De ahí la temprana muerte de Santiago Nasar en el sintagma narrativo y, más adelante, la reiteración de su asesinato por la muerte simbólica de Bayardo San Román, que axiológicamente representa el triste final o el castigo violento del conquistador o del dictador, como lo vimos en el caso del patriarca.

El equilibrio axiológico de este juego se concreta en el sintagma narrativo a través de las relaciones de

Santiago Nasar/Angela Vicario; Bayardo San Román/Angela Vicario; Bayardo San Román/los hermanos Vicario; Santiago Nasar/los hermanos Vicario. Estas dicotomías paradigmáticas operan no como oposiciones en sentido estricto de la palabra sino como una especie de vasos comunicantes, sostenidos por el paradigma cultural del mito de la virginidad y del honor en una comunidad tradicional. Los rasgos ideológicos se manifiestan o se encubren según sea la intención orientadora del autor por la forma en que ellos asumen los roles en el acontecer diario; su comportamiento individual deja entrever la solidaridad de esos valores en la comunidad, porque todo grupo social posee un honor colectivo del que participan todos sus miembros:

"El honor, por lo tanto, proporciona un nexo entre los ideales de una sociedad y la reproducción de esos mismos ideales en el individuo, por la aspiración de éste a personificarlos" (40).

La significación ideológica del tema del honor que arbitra cuestiones de valor es la de poner los límites de lo que puede ser hecho o mantenido sin restricciones en una comunidad dada. A esta dialéctica se incorporan las acciones de represión o castigo para aquellos que infrinjan el sagrado derecho de su conservación. La referencia a los castigos es decisiva en la convención

social del honor, porque la naturaleza arbitraria de su poder sagrado se extiende más allá del libre albedrío de sus miembros y aún de la propia religión. Así Don Juan Roca, en El pintor de su deshonra, revela con entera lucidez este trágico cultural:

"El honor que nace mío,  
 esclavo de otro? Eso no.  
 Y que me condene yo  
 por el ajeno albedrío?  
 Cómo barbaro consiente  
 el mundo este infame rito?"

Este conflicto aparece fuertemente denunciado, criticado y desvalorizado en Crónica de una muerte anunciada. Precisamente el narrador en su afán de delatar su invalidez cultural recurre nuevamente a la retroalimentación histórica de hacer coincidir el pasado con el presente a través de una prolepsis temporal en que "el descubrimiento" de Angela Vicario por parte de Bayardo San Román coincide con el cumpleaños de ella y con el aniversario del descubrimiento de América:

"En cambio, todas las versiones coincidían en que Angela Vicario y Bayardo San Román se habían visto por primera vez en las fiestas patrias de octubre, durante una verbena de caridad en la que ella estuvo encargada de cantar las rifas" (C.M. 41).

Este encuentro fatal es la más clara confrontación ideológica del símbolo del "conquistador" con el símbolo del pueblo latinoamericano, encarnado en Angela Vicario.

Estamos ahora en una buena posición para aprehender los aspectos rituales y ceremoniales del tema del honor que se desarrollan en la novela y que compromete a todos los personajes que lo tributan, aún cuando no lo experimenten como propio, como es el caso de Angela Vicario.

El motivo axial de la recreación del mito del honor es el fatal matrimonio de Bayardo San Román y Angela Vicario. Su vínculo, como todo proceso de colonización, se protocoliza sin el consentimiento del prometido y, en este caso, como una transacción del honor, donde se otorga mayor valor al poder económico de Bayardo San Román y a su rol de caballero de bien, asociado al valor varonil. Su papel preeminente de "conquistador" se modeliza en el texto cuando Bayardo San Román afirma que "andaba de pueblo en pueblo buscando con quien casarse" (C.M. 37) y señala a Angela Vicario como la elegida:

"Nunca se estableció muy bien como se conocieron. La propietaria de la pensión de hombres solos donde vivía Bayardo San Román, contaba que éste

estaba haciendo la siesta en un mecedor de la sala, a fines de septiembre, cuando Angela Vicario y su madre atravesaron la plaza (...) Bayardo San Román despertó a medias, vio las dos mujeres (...) y preguntó quien era la joven. La propietaria le contestó que era la hija menor de la mujer que la acompañaba, y se llamaba Angela Vicario (...).

-Tiene nombre bien puesto- dijo.

Luego recostó la cabeza en el espaldar del mecedor, y volvió a cerrar los ojos.

-Cuando despierte- dijo, recuérdame que me voy a casar con ella" (C.M. 40).

Desde la perspectiva de Angela Vicario, su compromiso matrimonial se le impone como un señalamiento trágico al que debe someterse para cumplir los principios abstractos de su comunidad que asigna roles diferentes a hombres y mujeres. Su condición femenina se expresa en la actitud de sometimiento, mansedumbre y frustración; sin embargo, ya comienza a insinuarse el proceso de su propia liberación:

"Angela Vicario no olvidó nunca el horror de la noche en que sus padres y sus hermanas mayores con sus maridos (...) le impusieron la obligación de casarse con un hombre que apenas había conocido (...) Angela Vicario se atrevió apenas a insinuar el inconveniente de la falta de amor, pero su madre lo demolió con una sola frase:

-También el amor se aprende-" (C.M. 48).

La "mascarada" en el amor tiene su correlato en la desigualdad de trabajo en los aspectos del honor. La

división de papeles en el núcleo familiar le asigna a los hombres el papel de defensores del honor y a las mujeres la conservación del mismo. La familia delega la virtud, expresada en la pureza sexual, a las mujeres y el deber de defender la virtud femenina a los varones.

"La fragilidad de las mujeres es el correlato inevitable de esa conceptualización, y tal noción no es, quizá desagradable para el hombre, que puede ver en ella un aliento a sus esperanzas de conquistas sexuales" (41).

En la familia Vicario se cumple a cabalidad esa diferenciación de roles. El padre, Poncio Vicario, era "orfebre de pobres, y la vista se le acabó de tanto hacer primores de oro para mantener el honor de la casa" (C.M. 43). Purísima del Carmen, la madre, "había sido maestra de escuela hasta que se casó para siempre" (C.M. 43) Pedro y Pablo, los hijos, fueron "criados para ser hombres" (C.M. 43) Y las cuatro mujeres, una de las cuales es Angela Vicario, "habían sido educadas para casarse" (C.M. 43) y, por lo mismo, "cualquier hombre sería feliz con ellas porque habían sido criadas para sufrir" (C.M. 44).

Conviene destacar aquí dos conclusiones básicas. Primero, que los matices del honor están vinculados con la desigualdad de los dos sexos. Segundo, se establece

una estrecha asociación entre el valor del honor y el valor económico. Se supone que la pérdida del valor económico pone en peligro el sostenimiento del valor del honor. Tal es la historia de la "ceguedad del oro" de Poncio Vicario que favorece la compra-venta de Angela Vicario sin mediar ningún motivo de seducción:

"Además, Bayardo San Román no había intentado siquiera seducirla a ella sino que hechizó a la familia con sus encantos", (C.M. 48)

personales y, sobre todo, económicos. De esta manera Bayardo San Román está convencido de "comprar la felicidad con el peso descomunal de su poder y su fortuna" (C.M. 53). Por su parte, celebra con "un grande alborozo" el trágico suceso:

"El argumento decisivo de los padres fue que una familia dignificada por la modestia no tenía derecho a despreciar aquel premio del destino"  
(C.M. 48)

Aquí hay que destacar la actitud de tres agentes protagónicos del ritual del honor en la familia Vicario. La ceguera de Poncio Vicario, extensión descriptiva de la ceguera mental de José Arcadio Buendía, lo coloca en una posición de inconsciencia frente al ritual que se está consumando:

"La imagen más intensa que siempre observé de aquel domingo indeseable fue la del viejo Foncio Vicario sentado solo en un taburete en el centro del patio. Lo habían puesto ahí pensando quizás que era el sitio de honor, y los invitados tropezaban con él, lo confundían con otro, lo cambiaban de lugar para que no estorbara, y él movía la cabeza nevada hacia todos los lados con una expresión errática de ciego demasiado reciente, contestando preguntas que no eran para él y respondiendo saludos que nadie le hacía, feliz en su cerco de olvido, con la camisa encartonada de engrudo y el bastón de guayacán que le habían comprado para la fiesta" (C.M. 60-61).

A esta actitud se suma el comportamiento ambivalente de los hermanos Vicario, Pedro y Pablo, quienes se ponen al margen de esa trágica decisión porque "nos pareció que eran vainas de mujeres" (C.M. 48). Sin embargo, al final entran a formar parte activa del conflicto grotesco del honor perdido.

La ceremonia mediante la cual el honor es formalmente reconocido implica el ritual de la averiguación de la procedencia. Así, Furisima del Carmen pone como condición para el matrimonio, que Bayardo San Román acredite su identidad, "porque hasta entonces nadie sabía quien era" (C.M. 45). Bayardo San Román, en posesión de la dignidad de su procedencia y con el objetivo de imponer sus pretensiones de "conquistador"

"puso términos a las conjeturas de su origen" con "un recurso simple: trajo a su familia en pleno":

"Llegaron en un Ford T con placas oficiales cuya bocina de pato alborotó a las calles a las once de la mañana. La madre, Alberta Simmons, mulata grande de Curazao... había sido proclamada como la más bella entre las 200 más bellas de las Antillas. Las hermanas como acabadas de florecer, parecían potrancas sin sosiego. Pero la carta grande era el padre: El general Petronio San Román, héroe de las guerras civiles del siglo anterior y una de las glorias mayores del régimen conservador por haber puesto en fuga al coronel Aureliano Buendía en el desastre de Tucurínca" (C.M. 46).

Siempre hay razones en la naturaleza misma del poder económico que doblegan las posibilidades del honor. De esto es consciente Petronio San Román, quien haciendo gala de su oficializada superioridad masculina,

"fue el primero que bajó del automóvil (...) y no tuvo más que aparecer en el pescante para que todo el mundo se diera cuenta de que Bayardo San Román sí iba a casar con quien quisiera" (C.M. 47).

La formalización del ritual se concreta con la demostración de respeto y reconocimiento que el pueblo le prodiga a Petronio San Román:

"Desde que asomó por la ventana del automóvil saludando con el sombrero blanco, todos lo

reconocieron por la fama de sus retratos" (C.M. 47).

También vale la pena observar que aunque Ángela Vicario no desea casarse con Bayardo San Román, le basta que su familia acepte la distinguida procedencia del "conquistador" para que el matrimonio se lleve a cabo.

Con la alianza ya formalizada, los preparativos de la boda sólo tomaron cuatro meses. La celebración se realizó no sólo con la complacencia de la familia sino con la participación deliberada de toda la comunidad:

"El acto formal terminó a las seis de la tarde cuando se despidieron los invitados de honor. El buque se fué con las luces encendidas y dejando un reguero de valeses de pianola, y por un instante quedamos a la deriva sobre un abismo de incertidumbre, hasta que volvimos a reconocernos unos a otros y nos hundimos en el manglar de la parranda... Bayardo San Román revertó cohetes, tomó aguardiente de las botellas que le tenía la muchedumbre, y se bajó del coche con Ángela Vicario para meterse en la rueda de la cumbiamba. Por último ordenó que siguiéramos bailando por cuenta suya hasta donde nos alcanzara la vida..." (C.M. 61).

La fiesta duró hasta que se conoció el acto de burla y de resentimiento de Bayardo San Román al devolver a su esposa porque **ella no** tenía las prendas completas:

"Se habían dormido a fondo cuando tocaron a la puerta. "Fueron tres toques muy despacio (...) pero tenían esa cosa rara de las malas noticias" (...) Vió a Bayardo San Román en el resplandor del farol público, con la camisa de seda sin abotonar los pantalones de fantasía sostenidos con tirantes elásticos (...) Angela Vicario estaba en la sombra, de modo que sólo la vió cuando Bayardo San Román la agarró por el brazo y la puso en la luz. Llevaba el traje de raso en piltrafas y estaba envuelta con una toalla hasta la cintura (...) empujó con suavidad a la esposa hacia el interior de la casa, sin decir una palabra. Después besó a Fura Vicario en la mejilla y le habló con una voz de muy hondo desaliento pero con mucha ternura.

Gracias por todo, madre -le dijo- usted es una santa" (C.M. 63).

La deshonra o conocimiento público de la pérdida del honor puede, a veces, evitarse si el ofendido aplica la ley calderoniana de "A secreto agravio secreta venganza". La opinión pública constituye, pues, un tribunal de la reputación del honor. Por lo mismo Bayardo San Román no duda un segundo en hacer pública la falta de la virginidad de Angela Vicario, y ella, a su vez, de hacer público el nombre del autor de su deshonra:

"-Anda, niña- le dijo temblando de rabia-: dínos quién fue.

Ella se apoderó apenas del tiempo necesario para decir el nombre. Lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro, y lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre.

Santiago Nasar- dijo" (C.M. 65).

En el ámbito familiar, pero todavía con carácter privado, se desarrolla el esquema subversión-represión-violencia. Se supone que Angela Vicario ha subvertido el orden establecido en el seno familiar, comportamiento que produce la reacción de violencia y represión por parte de Purísima del Carmen, al asumir ella el sigiloso papel de tribuno represivo de la reputación de su hija:

"Sólo Fura Vicario supo lo que hizo en las dos horas siguientes (...) "Lo único que recuerdo es que me sostenía por el pelo con una mano y me golpeaba con la otra con tanta rabia que pensé que me iba a matar" (...). Pero hasta eso lo hizo con tanto sigilo, que su marido y sus hijas mayores, dormidas en los otros cuartos, no se enteraron de nada hasta el amanecer cuando ya estaba consumado el desastre" (C.M., 64).

Como se indicó anteriormente, el nuevo conquistador decide la muerte inmediata del conquistador anterior. Y si la boda se efectuó con la complacencia deliberada del pueblo, el castigo histórico del conquistador depuesto es consumado con la misma absurdidad deliberada. El pueblo está representado ahora por Pedro y Pablo Vicario quienes, por sus características, nombres y apellidos lo representan muy cabalmente:

"... los gemelos tenían un criadero de cerdos, con su piedra de sacrificios y su mesa de destazar, que fue una buena fuente de recursos

domésticos desde que a Foncio Vicario se le acabó la vista" (C.M. 55).

"Tenían bien fundada su reputación de gente buena... y los recordaban por su buen carácter y su espíritu social, pero nunca advirtieron en ellos ningún indicio de arrepentimiento" (C.M. 67).

Siguiendo las variables del ritual del honor, encontramos que la violencia física es la justificación en la reivindicación del honor perdido. Esto es congruente con la determinación de los hermanos Vicario de asesinar a Santiago Nasar, no como satisfacción directa de la deshonra de Angela Vicario, sino con la clara intención axiológica de volver aparentemente las cosas a su equilibrio inicial antes de la conquista. En este sentido, los hermanos Vicario asumen el simbólico papel de libertadores de Angela Vicario y ella, a su vez, siente esta acción como si le hubieran "quitado la conducerma de la muerte" (C.M. 64).

Importa señalar aquí que el asesinato y la autopsia de Santiago Nasar se realizan en un clima de ironía y humor negro, y aluden a las claras intenciones del autor de censurar el papel violento del conquistador. Esta muerte "reiterada" de Santiago Nasar es el revés y el derecho de un inevitable y trágico final: el castigo histórico del conquistador y/o del dictador:

"Santiago Nasar necesitaba apenas unos segundos para entrar cuando se cerró la puerta. Alcanzó a golpear varias veces con los puños, y enseguida se volvió para enfrentarse a manos limpias con sus enemigos (...) Santiago Nasar levantó la mano para parar el primer golpe de Pedro Vicario, que lo atacó por el flanco derecho con el cuchillo recto (...) El cuchillo le atravesó la palma de la mano derecha, y luego se le hundió hasta el fondo del costado (...) Pedro Vicario volvió a retirar el cuchillo con su pulso de fiero matarife, y le asestó un segundo golpe casi en el mismo lugar (...) Santiago Nasar se torció con los brazos cruzados sobre el vientre después de la tercera cuchillada (...) Pablo Vicario, que estaba a su izquierda con el cuchillo curvo, le asestó entonces la única cuchillada en el lomo (...) Tres veces herido de muerte, Santiago Nasar les dio otra vez el frente... como si quisiera ayudar a que acabaran de matarlo por partes iguales... Entonces ambos siguieron acuchillándolo contra la puerta, con golpes alternos y fáciles, flotando en el remanso deslumbrante que encontraron del otro lado del miedo. No oyeron los gritos del pueblo entero espantado de su propio crimen" (C.M. 153).

Ejerciendo el oficio de matarife los hermanos gemelos no sólo asesinan a Santiago Nasar sino que consuman su degradación histórica de agente perturbador. En consecuencia, ellos materializan degradadamente el castigo de Santiago Nasar, matándolo como si fuera un cerdo. La suciedad de ese animal tiene la connotación de una suciedad moral. Su convicción de que han matado a un cerdo llega a su climax cuando,

"Tratando de acabar para siempre, Pedro Vicario le buscó el corazón, pero se lo buscó casi en la axila, donde lo tienen los cerdos" (C.M. 154).

La reiteración de la muerte de Santiago Nasar se da en el episodio de la autopsia, por el deseo desmedido del autor de iterar el espectáculo de la violencia como expresión de la degradación del conquistador y de su impuesto código cultural. "Fue como si hubiéramos vuelto a matarlo después de muerto" (C.M. 95) confesaba el antiguo párroco años más tarde. La autopsia, como signo, se transforma en símbolo del final trágico del conquistador:

"Nos devolvieron un cuerpo distinto. La mitad del cráneo había sido destrozado con la trepanación y el rostro de galán que la muerte había preservado acabó de perder su identidad" (C.M. 100).

Esta muerte tan insistentemente repetida presente/pasado es el eco del movimiento de la rueda de fortuna, de Juan de Mena que nos presenta la irrupción de un nuevo orden, el conquistador/conquistado, el cazador/cazado. Sin embargo este deseo del autor no alcanza toda su plenitud porque Bayardo San Román, símbolo del conquistador, no muere definitivamente y la tragedia del imperialismo sigue vigente. Por eso, en el sintagma narrativo Santiago Nasar muere antes de vivir y

vive después de morir porque representa el símbolo del imperialismo.

La desvirtualización del código del honor como cohesión social también se noveliza en el texto por la desintegración no sólo de la familia Vicario sino del mismo pueblo. En el caso de los hermanos Vicario, el asesinato no les devuelve ni su lugar en la sociedad ni su identidad perdida. Después de ser absueltos, un hecho muy significativo en el paradigma de nuestra interpretación, los Vicario se quedan en Riohacha. Pablo se vuelve orfebre como su padre y Pedro se integra a las fuerzas armadas y desaparece "en territorio de guerrillas cantando canciones de putas" (C.M. 109). Poncio Vicario, el padre, muere después del drama: "se lo llevó la pena moral" (C.M. 109) y Angela Vicario llega a odiar a su madre; de este modo, el autor no sólo desvirtúa el valor social del tema del honor sino que muestra que su imposición trae consigo la destrucción de los valores inherentes a las familias y de la propia sociedad.

Como síntesis afortunada de la crítica al imperialismo cultural, García Márquez resalta una afirmación del sumario, hinchada semántica y genialmente por su homología arquimedea:

"Dadme un prejuicio y moveré el mundo". (C.M. 131).

Aquí, el fenómeno de la violencia alcanza otra dimensión histórica. Para ver con claridad la asociación del imperialismo cultural con el tema de la violencia, hemos elaborado un esquema semiótico titulado "Estructura de la violencia en Crónica de una muerte anunciada" (42).\*

En la novela se formaliza este axioma. Antes, cuando nada había sido impuesto, como lo recuerda la madre del narrador, "Dios entendía esas cosas" (C.M. 57) al referirse a la profanación de la pureza de Angela Vicario. Así la violenta muerte y la leve degradación de Santiago Nasar y la muerte simbólica de Bayardo San Román no son más que la reactualización de un rito violento que tuvo sus inicios con la llegada de agentes foráneos y esto le permite al autor señalar otro sentido histórico de la violencia en nuestro medio.

La represión y la violencia institucionalizadas están representadas en la novela por las autoridades del pueblo, el alcalde y el cura, y en forma indirecta por

**ESTRUCTURA DE LA VIOLENCIA EN CRONICA DE UNA MUERTE**  
**ANUNCIADA**

SISTEMA DE OPOSICION ESTRUCTURA DE LA VIOLENCIA	EN REALIDAD	EN APARIENCIA
<p>LA IMPOSICION DE VALORES FORANEOS GENERA:</p> <p align="center">=</p> <p>- SUBVERSION</p> <p align="center">VS.</p> <p>- REPRESION</p> <p align="center">=</p> <p>VIOLENCIA</p>	<p><b>EL IMPERIALISMO CULTURAL</b></p> <p>ANGELA VICARIO</p> <p>GAYARDO SAN ROMAN SANTIAGO NASAR AUTORIDADES CIVILES Y ECLESIATICAS</p> <p>AUTORIDADES CIVILES Y ECLESIATICAS</p>	<p><b>LA COMUNIDAD LOCAL.</b></p> <p>GAYARDO SAN ROMAN SANTIAGO NASAR</p> <p>PURISIMA DEL CARMEN PEDRO Y PABLO VICARIO</p> <p>LOS HNOS VICARIO ANGELA VICARIO</p>

quienes ostentan el poder y un estamento especial: el obispo y el general Petronio San Román.

El padre Carmen Amador es el vínculo entre la violencia como forma de degradación y la violencia como conducta oficial. Su actitud de total indiferencia ante el asesinato de Santiago Nasar, símbolo colectivo, lo compromete plenamente como cómplice del proceso de la violencia oficial.

Desde otro ángulo, la semejanza entre el nombre del Párroco, Carmen Amador, y el de la madre de Ángela Vicario, Purísima del Carmen, en el contexto del sintagma narrativo es una simbiosis ideológica entre los dos, aunque desde polos diferentes, pero no antagónicos. Mientras Purísima del Carmen propicia una represión de tipo familiar, el cura es el autor principal de la "masacre" en sentido metafórico, cuando participa deliberadamente en la autopsia de Santiago Nasar, con lo cual se oficializa la alianza entre el clero, la sociedad tradicional y las autoridades oficiales:

"Fue una masacre consumada en el local de la escuela pública con la ayuda del boticario que tomó las notas, y un estudiante de primer año de medicina que estaba aquí de vacaciones. Sólo dispusieron de algunos instrumentos de cirugía menor, y el resto fueron hierros de artesanos. Pero al margen de los destrozos del cuerpo, el

informe del padre Amador, parecía correcto, y el instructor lo incorporó al sumario como una pieza útil" (C.M. 98).

En este texto como en otras narraciones de García Márquez el alcalde, el coronel Lázaro Aponte, tipifica al pequeño e incipiente dictador, el déspota de provincia. En una demostración de poder absoluto y absurdo, ordena la realización de la autopsia, es decir, oficializa la violencia:

"Pero era una orden del alcalde, y las órdenes de aquel bárbaro, por estúpidas que fueran, había que cumplirlas" (C.M. 95).

Esta situación lo compromete activamente en la represión política como miembro del ejército:

"A los últimos curiosos asomados a las ventanas de la escuela se les acabó la curiosidad, el ayudante se desvaneció, y el coronel Lázaro Aponte, que había visto y causado tantas masacres de represión, terminó por ser vegetariano además de espiritista" (C.M. 101).

Queda claramente establecido el símbolo bisémico encadenado entre la imagen de la autopsia como masacre y la masacre como represión política, que en última instancia inscribe dentro de la misma ideología al párroco y al alcalde.

De otra parte, la presencia fugaz del general Petronio San Román, aunque no es un personaje axial de la novela, reviste una especial importancia al completar la estructura carcomida del sistema oficial. Petronio San Román revive el poder ancestral de tipo político y militar. Conserva dentro de su papel un prestigio y un halo de grandeza equiparable a los de los héroes de la historia oficial. Pertenece a uno de los partidos tradicionales colombianos, el conservador; ha sido militar de renombre de las guerras civiles y es uno de los miembros de las familias privilegiadas. En él se sintetiza el espíritu radical y el odio partidista que sostiene el aparato del Estado. En síntesis, Petronio San Román simboliza la idea de poder en un proceso histórico que abarca tres etapas: la hegemonía, la represión y la decadencia de la república conservadora.

El obispo cierra este marco de la violencia institucionalizada. Su presencia está rodeada de una atmósfera carnavalesca, imagen de su ambiguo papel como pastor de la Iglesia y como cómplice de la violencia oficial. El anuncio de su llegada moviliza a las gentes hacia el puerto, y contribuye a aumentar el grado de excitación en que se encuentra el pueblo:

"Cuando Santiago Nasar salió de su casa, varias personas corrían hacia el puerto, apremiadas por el bramido del buque" (C.M. 23).

En realidad para el pueblo importa más el acto carnavalesco descrito al inicio al capítulo en sí mismo que la figura del obispo, la cual queda diluida entre el bullicio de la fiesta. Pero en este ambiente de plaza pública se esconde la verdadera personalidad violenta del obispo, a juzgar por algunos indicios que nos señala la novela:

"Había mucha gente en el puerto además de las autoridades y los niños de las escuelas, y por todas partes se veían los huacales de gallos bien cebados que le llevaban de regalo al obispo, porque la sopa de crestas era su plato predilecto" (C.M. 26).

Este plato curioso expresa simultáneamente un elemento carnavalesco y un apetito sanguinario de bárbara insaciedad. Pero el indicio más convincente se produce cuando Bayardo San Román y Angela Vicario discrepan sobre la conveniencia o no de que los case el obispo. Esta discrepancia de la pareja encubre la oposición ideológica que le sirve al autor para identificar al obispo con Bayardo San Román y oponerlo a Angela Vicario. Por último, este indicio tiene un significado más definido cuando Plácida

Linero, como símbolo de la americanidad, expresa su animadversión hacia el obispo:

"Ni siquiera se bajará del buque -le dijo-. Echará una bendición de compromiso, como siempre, y se irá por donde vino. Odia a este pueblo" (C.M. 15).

En conclusión, podemos establecer que la literaturización que García Márquez hace de la vigencia del código del honor muestra su obsolescencia y su fatal adormecimiento de las conciencias. Su práctica, imagen de la masificación del pensamiento del pueblo lo incapacita para comprender la real dimensión de la tragedia de la que es testigo: "Durante muchos años no pudimos hablar de otra cosa" (C.M. 126). Como no conoció la otra cara de la verdad tampoco aprendió las lecciones dejadas por ese trágico acontecer. Su tentativa de ordenar las numerosas casualidades que habían hecho posible el absurdo ocurrido, no corresponde a su toma de conciencia política sino a una cómoda posición de seguridad expresada en "aquí no ha pasado nada".

Esta actitud híbrida, típica en el discurso garciamarquiano, demuestra no sólo el egoísmo destructivo de la insolidaridad sino la incapacidad de comprender el

papel real que nos exige la historia. En vez de rebelarse contra las fuerzas del trágico histórico o de esforzarse por entender sus mecanismos fundamentales, el pueblo se interesa simplemente por sus consecuencias a nivel individual.

El mensaje es contundente: evitaremos el destino del trágico histórico si desterramos para siempre el sahemio del olvido y enfrentamos con libre albedrío los "tormentos de la memoria".

## NOTAS DEL SEGUNDO CAPITULO

1. El estudio del reflejo mecánico de la realidad latinoamericana en Cien años de soledad ha estado muy presente en las formas de recepción de corte sociologista. Críticos como Darío Puccini, Juan Durán, Anneliese Bottón, Mercedes López Baralt, Carlos Fuentes entre otros, consideran de alguna manera que Cien años de soledad es la concreción e inconmensurabilidad de la historia colombiana y latinoamericana. Ver sobre todo los siguientes estudios:

Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980, pág. 58-67.

Guillermo Cortés, Mito y realidad en Cien años de soledad, Bogotá, 1970.

Jaime Mejía Duque, Mito y realidad en Gabriel García Márquez, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1970.

Ernesto Volkening, Cien años de soledad: nueva novela latinoamericana, Buenos Aires, Paidós, 1969.

Dentro de estas interpretaciones de corte sociologista cabe recordar también aquellas que giran alrededor del estudio del tiempo, del héroe novelesco, del tema de la soledad, del incesto y la violencia. Se destacan por lo informativo y sin ningún patrón crítico los estudios de Manuel Antonio Arango, Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Gustavo Alfaro, constantes de la historia de latinoamérica en García Márquez, Cali, Banco Popular, 1979.

Y Adelis Guevara, Nacimiento y apoteosis de una novela. Estudio de la novelística de García Márquez,

Mérida, Consejo de desarrollo científico y humanístico de la Universidad de los Andes, 1981.

Aunque todos estos estudios sociológicos son ingeniosos, adolecen de un mal general: son demasiado abstractos y bastante generales. En muchas interpretaciones se observan intentos por superar la crisis en el campo de los métodos de investigación del hecho literario y de reconocer el papel social que cumple toda práctica artística; sin embargo, no logran superar el inmanentismo aplicado al proceso de producción y recepción de la obra de García Márquez. En la mayoría de los análisis se evaden las contradicciones ideológicas que generan las formas de novelización de García Márquez al interior del contexto social latinoamericano. También dejan de lado la diferencia esencial que entraña tener en cuenta la relación de las formas de expresión con las formas de contenido correspondientes, que transitan en el intercambio histórico cultural de una sociedad; pues bien sabemos que por el lenguaje estas interrelaciones soportan y engendran diversas modelizaciones de la realidad por la formalización de elementos de contenido y la semantización de elementos de forma.

2. Gérard Genette, "Frontières du récit", Op. cit. pág. 185.
3. Yuri M. Lotman, Op. cit., pág. 271.
4. Ibidem.
5. Academ. Diccionario etimológico, Madrid, Mayfe, 1968, pág. 429.
6. Michel Foucault, Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión, México, siglo XXI, 1981, pág. 203.
7. Tzvetan Todorov, "Macondo en Paris", Texto Critico, Xalapa, Veracruz, IV, septiembre-diciembre, 1978, No. 11, pág. 36-35. Aparece recopilado en García Márquez, Edición de Peter Earle, Madrid, Taurus, 1981, pág. 104-113.
8. Rosalba Campra, América Latina: La identidad y la máscara, México, siglo XXI, 1987, pág. 18.
9. Cit. Peter Earle, Op. cit., pág. 9.
10. Plinio Apuleyo Mendoza, Op. cit., pág. 36.

11. A. Gramsci, Antología, México, Siglo XXI, 1976, pag. 436.
12. Ver. Marshall Berman, "El Fausto de Goethe: La tragedia del desarrollo", en Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad, (Traducción de Andrea Morales Vidal), México, siglo XXI, 1988, pág. 28-80.
13. Gastón Bachelard, La poética del espacio, (Traducción de Ernestina de Champourcin), México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pág. 64.
14. Ibidem, pág. 104.
15. Miguel de Cervantes Saavedra, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pág. 81.
16. Cit., Marshall Bergman, Op. cit., pág. 83.
17. Jan Kott, "El gran mecanismo en Shakespeare", La Habana, Casa de las Américas, No. 25, año IV, 1964, pág. 24-25.
18. Jean Franco, "historiografía literaria latinoamericana. Más allá del inventario y de la anécdota. La historia posible" (discusión), en Hacia una historia de la literatura latinoamericana, México, El Colegio de México, Universidad Simón Bolívar, 1987, pág. 117.
19. Octavio Paz, El laberinto de la soledad, México, Ediciones Olimpia, 1978, pág. 19.
20. Antonio García, Gaitán y el camino de la revolución en Colombia, Bogotá, Ediciones Camilo, 1974, pág.194.
21. Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, La novela en América Latina, Perú, s.f. pág. 28.
22. Mario Vargas Llosa, Op. cit., págs. 565-570.
23. Contra Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez se han escrito la mayoría de las novelas del presente siglo en Venezuela. Porfirio Díaz en México, Manuel Estrada Cabrera y Jorge Ubico en Guatemala, Fulgencio Batista en Cuba, González Videla y Pinochet en Chile, Maximiliano Hernández en El Salvador, Tiburcio Carías Andino en Honduras, Adolfo Díaz, Emiliano Chamorro,

Juan B. Sacasa y la familia Somoza en Nicaragua, Higinio Morifigo en Paraguay, Sánchez Cerro y Odría en el Perú, Gustavo Rojas Pinilla en Colombia, la familia Duvalier en Haití, Rafael Leonidas Trujillo en República Dominicana, estos son algunos de los más destacados de la ingrata galería de dictadores latinoamericanos.

24. El Cabito de Pedro María Morantes, Tirano Banderas de Don Ramón del Valle-Inclán, La mitra en la mano y la bella y la fiera de Rufino Blanco Fombona, Memorias de un venezolano de la decadencia de José Raquel Pocaterra, El puño del amo de Gerardo Gallegos, Fiebre de Miguel Otero Silva, La garra roja y El tirano Bebevidas de Manuel Bedoya, El señor Presidente de Miguel Ángel Asturias, El buen vecino Sanabria U. de César Falcón, La metamorfosis de su excelencia y El gran burundun-burunda ha muerto de Jorge Zalamea, Cementerio sin cruces de Andrés Requena, Camaleón de Fernando Alegria, Maten al león de Jorge Ibarquengoitia, Yo el supremo de Augusto Roa Bastos, y El otoño del patriarca de García Márquez cierra este proceso.
25. Cit. William S. Moore Stanley, crítica de la democracia capitalista, Madrid, Labor, pág. 17.
26. Ibidem., pág. 19.
27. Academio, Op. cit., pág. 131.
28. Engels: Feuerbach, cap. IV, pág. 395.
29. Plinio Apuleyo Mendoza, Op. cit., pág. 35.
30. El general en su laberinto, última novela publicada hasta la fecha por García Márquez, ha generado la más controvertida recepción crítica. Para la muestra destacamos un editorial del periódico El Espectador de Bogotá y una carta abierta enviada a Uno más Uno de México:

"La juventud colombiana está quedándose con una imagen muy peculiar de nuestro principal héroe de la Independencia.

Es como si de pronto los gringos desvistieran a George Washinton o los franceses a Napoleón. Y los empelotaran, para mostrarlos literalmente como eran, en la cama, entregados a los juegos del amor y no sólo en los campos de batalla dedicados a las artes

de la guerra (...). Y aun cuando es probable que el país no se acabe con esta novela de Gabo, lo cierto es que orquestadamente está dibujándose, ante los ojos incautos de muchísimos jóvenes, el rostro exclusivo de un Simón Bolívar "cachondo" y concupiscente, (...). Todo eso podría contribuir, evidentemente a desmitificar a los héroes, pero también de paso a mancillar nuestros valores históricos, distorcionando ante millones de personas lo que realmente constituyeron nuestros próceres (...)" D'artagnan, "Bolívar libidinoso", Bogotá, El Espectador, 30 de abril, 1989, pág. 3A.

"(...) febrero de 89 fue para muchos de tus amigos y admiradores, y para todos los verdaderos bolivarianos, una fecha infausta. Salió a la venta tu novela "El general en su laberinto" y de un solo golpe, denigrando todos los valores que antaño mantenías en alto, te presentaste como un furioso antiamericano (...) tu libro mi admirado amigo, es inoportuno e inconveniente, está además repleto de errores, y trae consigo fatales consecuencias para esa causa latinoamericana que tanto defendiste. (...) Apelo pues al gran escritor, al recipiente del Premio Integración Latinoamericana para pedirle que reconsidere, que elimine de su obra al "General en su laberinto". Francisco Cuevas Cancino, "Carta abierta a García Márquez", México, Uno más uno, 27 de agosto, 1989, pág. 8.

31. Susana Cato, "García Márquez regresó a Bolívar al campo de batalla", México, Proceso, No. 648, 3 de abril de 1989, pág. 48.
32. María Elvira Samper, entrevista exclusiva con García Márquez. "El general en su laberinto un libro vengativo", México, La Jornada, No. 238, 9 de abril de 1989, pág. 5.
33. Ibidem., pág. 3.
34. Ibidem., pág. 9.
35. Oviedo, José Miguel, "García Márquez en su laberinto", México, La Jornada, No. 35, 11 de febrero 1990.
36. La recepción de Crónica de una muerte anunciada volvió al lugar común de la crítica subjetivista-individualista que exalta con asombro las cualidades

innatas de narrador que posee García Márquez y pondera sin límites las facilidades que tiene el novelista aracateño de combinar el género periodístico con la crónica literaria.

Es interesante observar que varios artículos escritos sobre Crónica de una muerte anunciada fueron de lectores que leyeron literalmente la obra como una historia verdadera. Estas lecturas concentraron sus esfuerzos críticos en comparar y confrontar los sucesos, los personajes y la historia de la novela con su contraparte verificable.

Ver, Carmen Rivadeneyra, "La verdadera crónica de una muerte anunciada. Estuvimos con los protagonistas reales de la novela de García Márquez", Interviú, año 6, No. 271, 29 de julio-4 de agosto, 1981, pág. 38-40.

Juan Gustavo Cobo Borda, "Crónica de una muerte anunciada" la nueva novela de García Márquez, Bogotá, Eco, 234, abril, 1981, pág. 609.

"Fui testigo del crimen (...)", Chile, Hoy, agosto, 1981, pág. 29-38.

Angel Rama, "García Márquez entre la tragedia del crimen y lo policial o crónica y pesquisa de la Crónica de una muerte anunciada", Sin nombre, octubre-diciembre, 1982, págs., 7-27.

37. Haciendo breve recorrido a través de la historia de la literatura hispanoamericana y pasando por obras tan estudiadas como El Quijote, Ana María Hernández de López estudia la tradición del epígrafe en Crónica de una muerte anunciada, "La significación del epígrafe en Crónica de una muerte anunciada", en El punto de mira: Gabriel García Márquez, Madrid, Fliegos, 1985, pág. 210-229.

También Angel Rama repara brevemente en el epígrafe de Crónica de una muerte anunciada, Op. cit. pág. 13. y Bárbara M. Jarvis, en "El halcón y la presa: identidades ambiguas en Crónica de una muerte anunciada", En el punto de mira, Op. cit. pág. 219-229.

38. Así dice el villancico de Gil Vicente:

"Halcón que se atreve  
con garza guerrera

peligros espera.

Halcón que se vuela  
con garza a porfía,  
cazarla quería,  
y no la recela.  
Más quien no se vela  
de garza guerrera,  
peligros espera.

La caza de amor  
es de altanería:  
trabajos de día,  
de noche dolor.  
Halcón cazador,  
con garza tan fiera,  
peligros espera".

39. La presencia dramática de la figura simbólica del halcón aparece vivamente dramatizada en tres obras muy conocidas del Siglo de Oro: El caballero de Olmedo de Lope de Vega, El médico de su honra de Calderón y Reinar después de morir de Vélez de Guevara.
40. J.G. Peristian y El concepto del honor en la sociedad mediterránea (traducción de J. M. García de Mora). Barcelona, Editorial Labor, 1968, pág. 22.
41. *Ibidem.*, pág. 45.
42. El tema de la violencia en Crónica de una muerte anunciada la ha estudiado Pilar Rotella en "Chronicles of lost honor: Gabriel García Márquez's Crónica de una muerte anunciada, and Heinrich Böll's, El honor perdido de Katharine Blum", Ponencia leída en el simposio internacional sobre García Márquez, Mississippi, State University, abril, 1984 y Benigno Avila Rodriguez en "la realidad simbólica en la novela Crónica de una muerte anunciada de Gabriel García Márquez", ponencia leída en el XVI Congreso Nacional de profesores universitarios de Español y Literatura, Cali, Universidad del Valle, 1981.

**III. LA VISION CARNAVALESCA EN EL "TEXTO" DE GABRIEL  
GARCIA MARQUEZ**

"Yo estoy mucho más cerca de  
las locuras de Rabelais que  
de los rigores de Descartes"

G.G. MARQUEZ.

"El humor es un carnaval  
frio".

UMBERTO ECO.

En los dos capítulos anteriores leímos el "TEXTO"  
de García Márquez como el producto de la interacción  
discursiva y expuesto a las miradas de un sujeto

cognitivo y de un sujeto enunciativo. Ahora intentamos fusionar esas dos visiones en la riquísima cultura popular de la risa y en las "metáforas epistemológicas" del carnaval, según palabras de Umberto Eco (1).

De acuerdo con Erich Auerbach, la literatura occidental ha desarrollado dos vías de acceso a la realidad, dos maneras diferentes y casi antitéticas de mimesis o representación del mundo concreto. Por un lado, procura una visión seria "que ahonda en lo problemático, que sobrepasa lo meramente moral y se sumerge en las "profondeurs opaques" de nuestra naturaleza" (2) respondiendo en este sentido a una visión trágica, monolítica y rigurosamente patética de la vida. Por la otra, enfrenta en un estilo paródico, sarcástico, irónico y divertido los múltiples planos de la existencia, valiéndose del humor y del desenfado como principios universales de la otra concepción del mundo. Esta segunda vía de acceso coincide con la concepción universalista de la risa, y en ella se inscribe la visión carnavalesca del mundo garciamarquiano.

Según Bakhtin, el origen histórico-social de la risa parece remontarse a las comunidades primitivas en las que esta convivía armónicamente con las manifestaciones de carácter solemne y oficial, ya que:

"Dentro de un régimen social que no conocía aún ni las clases ni el estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados" (3).

Sin embargo, la actitud humorística fue perdiendo espacio en ese clima de tolerancia y adquirió un carácter marginal a medida que se fue fortaleciendo la naturaleza seria y doctrinal de las instituciones políticas y sociales del Estado. Entonces las formas humorísticas fueron expulsadas de ese paraíso permisivo en el que, dice Bakhtin:

"Se podía celebrar y escarnecer al mismo tiempo al vencedor durante la ceremonia del triunfo del mismo modo que durante los funerales se lloraba (o celebraba) y se ridiculizaba al difunto" (4).

Las consecuencias de esta ruptura fueron el decantamiento de las formas humorísticas y su desarrollo fuera de las esferas oficiales y de la literatura seria. Con esto la risa se benefició amplia y profundamente. Por una parte, logró cierta independencia y cierta autonomía con respecto al enfoque serio y doctrinal del mundo. Por la otra, se convirtió en función crítica al margen del poder solemne y autoritario de la cultura oficial. Y, finalmente, adquirió el privilegio

excepcional de la impunidad fuera de los espacios oficiales: en la plaza pública, en las fiestas populares y en las literaturas recreativas.

En esta evolución histórico-social de la risa es preciso tener en cuenta que fue durante el Renacimiento que su forma más abierta, universal y crítica se separó por primera vez de las profundidades del pueblo y de la lengua vulgar y penetró decididamente en el seno de la literatura seria y de la ideología oficial:

"La cultura cómica popular, que durante varios siglos se había formado y sobrevivido en las formas no oficiales de la creación popular ("espectaculares" y verbales) y en la vida cotidiana extra-oficial, llegó a las cimas de la literatura y de la ideología, a las que fecundó, para después volver a descender a medida que se estabilizaba el absolutismo y se instauraba un nuevo régimen oficial, a los lugares inferiores de la jerarquía de los géneros, decantándose, separándose en gran parte de las raíces populares, restringiéndose y degenerando finalmente" (5).

De esta manera contribuyó a la formación de obras maestras de la literatura universal como El Decamerón, El elogio de la locura, Gargantúa y Pantagruel y El Quijote.

Esta fusión o "spoudegeleron", es decir mezcla de lo divertido con lo serio, experimentó cambios notables. Su

universalismo, su criticismo y su inevitable materialismo pasaron del estado de una existencia espontánea a un estado de conciencia crítica. Así, la risa se convirtió en la expresión fecunda, libre y crítica de la conciencia histórica y artística del momento.

De aquí se derivan los rasgos distintivos de los géneros cómico-serios que conocemos. A pesar de su diversidad exterior tienen en común una relación profunda con el folklore del carnaval; todos en menor o mayor medida se ven impregnados de la visión carnavalesca del mundo, y ésta a su vez tiene mucho que ver con la concepción de la risa.

En "Los marcos de la libertad cómica" (6), Umberto Eco plantea que para dar una posible definición del carnaval sería suficiente proporcionar una definición de lo cómico. Sin embargo, definir lo cómico es ingresar en un terreno bastante escurridizo donde tienen cabida fenómenos distintos y no del todo homogéneos, tales como la risa, lo grotesco, lo paródico, lo satírico, lo ingenioso, etc. No obstante, existen rasgos comunes en las definiciones de la risa que nos permiten abarcar la amplia categoría de la comicidad.

Aristóteles definió la risa como lo específicamente humano: "El niño ríe por primera vez a los cuarenta días de su nacimiento, y en ese momento se convierte en ser humano" (7). Demócrito expresó a través de la risa una concepción filosófica del mundo "Que abarca la vida humana y los vanos terrores y esperanzas del ser humano respecto a los dioses y a la vida de ultratumba" (8). Coincidiendo con Demócrito, Hipócrates reveló las virtudes curativas de la risa y, finalmente, Luciano relacionó la risa con la libertad del espíritu y la palabra (9).

Estas fuentes antiguas de la risa tuvieron suma importancia para la formulación de la teoría de la risa en el Renacimiento. Rabelais escribe en su obra:

"Más vale de risas y no de lágrimas que escriba porque es la risa lo típico del hombre" (10).

La Antigüedad y el Renacimiento le reconocen a la risa una significación positiva, regeneradora y creadora para la colectividad. Esta caracterización la separa de las teorías posteriores que básicamente conciben la risa desde una perspectiva individual.

Henri Bergson en La risa sostiene que ésta surge al percibir la imagen de algo mecánico en las acciones humanas. En otra parte de su libro, en cambio, analiza el fenómeno colectivo de la risa tal como lo plantearon los filósofos antiguos. "Nuestra risa es siempre una risa de grupo" (11). Por su parte, Freud en El chiste y su relación con el inconsciente describe una actitud tendenciosa e individual en la risa cuyo propósito es movilizar la sociedad contra un enemigo (12). Finalmente, J. Fourastié en sus "Reflexiones sobre la risa" (13) sostiene que ésta se genera de una ruptura con el determinismo, porque el humor satírico profana las consecuencias trágicas que los sistemas económicos, políticos y culturales instauran en la sociedad.

Como vemos, modernamente se analiza la comicidad en sus aspectos particulares (individuales) sin tener en cuenta las categorías universales y colectivas de la risa. De ahí que la concepción moderna de la risa - individual- no coincida ni con la visión arcaica del mundo, de la naturaleza y del hombre que encuentra sus manifestaciones humorísticas en las prácticas carnavalescas, ni con la concepción bakhtiniana, ambas fundamentadas en el comportamiento colectivo.

"Es, ante todo, un humor festivo. No es consecuencia de una reacción individual ante uno u otro hecho "singular" aislado. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular (...) es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es "general"; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último, esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez" (14).

El humor no es sencillamente un procedimiento para hacer reír, sino para hacer sentir al hombre; es una forma de percibir el mundo, cuya pirotecnia significativa se agota al ser cosificada y mecanizada como teorizan Freud y Bergson. A este respecto Gómez de la Serna exclamó:

"Que feo es ese humorismo sistemático de sota, caballo, rey sin la feracidad sentida del artista" (15).

Es por eso que la Antigüedad y el Renacimiento asociaron la risa con lo vital del hombre, con su existencia plena y en el libre fluir de la vida: humanización y azar en un abrazo fraterno.

Esta concepción colectiva de la risa festiva también sirve para caracterizar la oposición entre la percepción

carnavalesca del mundo y la concepción oficial del mismo. La percepción cronotópica, individualizada y autónoma del mundo está absorbida por la cultura oficial que informa, normaliza y conserva la organización social plasmada en las instituciones y organizaciones del Estado. Bakhtin relaciona esta oposición entre el mundo serio, oficial y el mundo festivo y popular con la que opera entre los registros del discurso: serio/no serio; autoritario/de convicción interna; oficial/familiar; culto/de plaza pública (16). De esta manera la oposición entre el mundo serio y oficial y la cultura popular del carnaval se da análogamente

"A la que tiene lugar entre la pluralidad discursiva y el concepto de la lengua única, esto es, la cultura popular es a la oficial como la pluralidad discursiva es frente al concepto de la lengua única" (17).

Dicho en otros términos esta oposición es la lucha entre las fuerzas centripetas que buscan imponer al mundo una visión seria, monológica, autoritaria y absoluta y las fuerzas centrífugas que relativizan todo y en que el mundo es dominado por la heteroglosia, es decir por el habla libre y sin ataduras en un verdadero "e intrincado batiburrillo de idiomas" (C.A. 74), en palabras de García Márquez.

Sin embargo, no podemos dejar de señalar que la oposición entre la cultura oficial y la popular no es posible analizarla en términos absolutos porque:

"No hay que olvidar que la cosa y la persona representan límites y no sustancias absolutas. El sentido no puede (y no quiere) cambiar los fenómenos físicos, materiales y otros, no puede actuar como una fuerza material. Tampoco lo necesita: es más poderoso que cualquier fuerza, cambia el sentido total del acontecimiento y de la realidad sin cambiar un solo grano en su composición real (...)" (18).

Con este atenuante, debemos ver la visión carnavalesca no solamente -como otras fiestas- como una ritualización de las diferencias con la vida cotidiana sino también una ritualización de las diferencias que las separan y oponen con la vida oficial. Esta doble oposición, a la vida cotidiana y a la vida oficial, es la que le da al carnaval su distintivo social.

Según Manuel Gutiérrez Estevez (19), al carnaval se le han atribuido tres funciones sociales: como mecanismo de expresión de la identidad comunitaria, como válvula de escape al servicio del sistema social y como ritual subversivo. En este último caso, el carnaval, como contrapunto y desafío a la lógica racional, pone en entredicho la oficializada organización social y destaca la confusión provisional de las normas establecidas,

alterando los papeles correspondientes, las categorías y las clasificaciones del mundo "cuaresmal". De esta manera, el carnaval se convierte en el "travestier" del mito serio y oficial, y busca unificar los polos opuestos y las divergencias sociales mediante el intercambio, la neutralización o la mediación del rito en la fiesta popular, en la agresión física o verbal y, en general, en las hostilidades burlescas:

"La necesidad del intercambio es un tema interesante en sí mismo. En ciertos puntos el tema se relaciona no sólo con el problema del pensamiento ambivalente transpuesto a una situación, forma de comportamiento y conducta, sino que también se superpone en algunos lugares con el problema de la metáfora, dado que funciona mediante una doble transformación, mediante un intercambio que se da bajo ciertas condiciones" (20).

Finalmente, podemos decir que la visión festiva y carnavalesca es una fuente fértil de creatividad, que convierte a los mitos y a los ritos serios y oficiales en mitos y ritos burlescos y blasfemos: risa ritual. El carnaval más que un modo de explicar el mundo es un modo de vivirlo. La naturaleza de su estilo corporiza la inversión de los roles para destronar la "verdad falsa" y uniforme de la cultura oficial y entronizar la otra verdad de la cultura popular que a decir de Lotman:

"Es una manera particular de la información social desde la comunicación que el hablante colectivo emite y recibe, modelizando así la experiencia histórica en la memoria colectiva y, por lo tanto, en el proceso del conocer cultural" (21).

El "TEXTO" de García Márquez está sostenido por la fuerza centrífuga de la percepción festiva y carnavalesca del mundo. Retoma elementos de la tradición popular, de la fiesta interminable de la región caribeña, del lenguaje vernáculo de tono irónico, del relajo y la locura para identificarse con la herencia heteroglosa del humor carnavalesco, crítico, positivo y creativo. Su visión carnavalesca vehiculiza los juicios de valor popular, agentes determinantes de su orientación axiológica y cognitiva.

Así, García Márquez milita sin ataduras ni restricciones en el divertimento de la carnavalización verbal. Se destaca su tono peculiarmente irónico y divertido que le permite jugar con toda clasificación seria y toda toma de posición permanente. La socarronería del Nobel colombiano le posibilita una confrontación ambivalente con la problematicidad y el trágico histórico ya que sus propósitos son "los de una ironía creadora que trastueca los aspectos serios y las proporciones acostumbradas de las cosas" (22).

Si siguiendo los juicios de Auerbach, podemos decir que el "TEXTU" de García Márquez "conjura y desata el juego cervantino: es ella la que hace del mundo real y cotidiano un divertido escenario" (23), donde la fusión de lo serio con lo trágico, de lo fidedigno con lo grotesco e inverosímil, de lo típico con lo excepcional, de lo genérico con lo universal es la ley de su poética carnavalesca. Su escritura está estremecida por el bálsamo dulce y corrosivo del humor y de una "retórica" carnavalesca, mecanismos de expresión de la identidad popular. No se trata, por supuesto, del ludibrio per se sino de la provocación consciente de la risa festiva y sarcástica que al mismo tiempo que cuestiona a los "otros" cuestiona a los mismos burladores:

"Debemos señalar especialmente el carácter utópico y de cosmovisión de esta risa festiva, dirigida contra toda concepción de superioridad. Esta risa mantiene viva aún, con un cambio sustancial de sentido, la burla ritual de la divinidad, tal como existía en los antiguos ritos cómicos. Pero los elementos culturales característicos han desaparecido, y sólo subsisten los rasgos humanos, universales y utópicos" (24).

En últimas, la dialéctica carnavalesca de García Márquez es la confianza casi sin límites en la conciencia popular, genérica y festiva a la cual contrapone el

individualismo uniforme y solitario de las falsas quimeras de la conciencia oficial.

A. EL HUMOR Y LA "RETORICA" CARNAVALESCA EN EL "TEXTO" DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ.

A lo largo de más de cuarenta años de labor literaria contados a partir de 1947, fecha en que aparece su primer cuento (25), la prosa de Gabriel García Márquez ha seguido un curso más o menos afín con la vena crítico-carnavalesca, pero el tono humorístico no siempre ha sido el mismo. Puede decirse que el más fresco y espontáneo aparece registrado en sus primeros cuentos y novelas pero su presencia no es todavía total y devastadora como en El otoño del Patriarca.

El carácter sugerente, ambiguo e iconoclasta de la risa carnavalesca en el "TEXTO" de García Márquez se manifiesta básicamente de tres maneras. Primero por la consciente desorganización y parodización de su enunciado y, como consecuencia de esto, por la formación de un cronotopo carnavalesco que rivaliza con la concepción lineal de la vida oficial. Segundo, por la compleja digresión de datos dispersos -juego del dato escondido- para dilatar la estructura que sustenta el conjunto de sus ideas. Y, tercero, la dosificación progresiva de la

ironía, la sorna y el humor festivo que mantiene en vilo la sonrisa del lector desprevenido. El humor garciamarquiano pertenece a esa clase de risa que no se conforma con el dato inesperado, ni el chasquido breve y directo sino que debe complementarse con otros datos dispersos e igualmente ingeniosos que se desprenden de éstos o de aquellos:

"Fue así como los niños terminaron por comprender que en el extremo meridional del Africa había hombres tan inteligentes y pacíficos que su único entretenimiento era sentarse a pensar, y que era posible atravesar a pie el mar Egeo saltando de isla en isla hasta el puerto de Salónica" (C.A. 21).

"(...) y una tarde de enero habíamos visto una vaca contemplando el crepúsculo desde el balcón presidencial, imagínese una vaca en el balcón de la patria, qué cosa más inicua, qué país de mierda (...)" (O.P. 9).

"Aún cuando le faltaban menos de dos meses para casarse, Pura Vicario no permitió que fuera sola con Bayardo San Román a conocer la casa en que iban a vivir, sino que ella y el padre ciego la acompañaron para custodiarle la honra" (C.M. 52).

Este humor puede leerse en razón de la rapidez asociativa con los temas de la Arcadia inicial de Macondo, de la desacralización del poder del patriarca o del irónico tratamiento del tema del honor de Angela Vicario. Como vemos la ironía y el sarcasmo hacen acto de presencia pero en un contexto más amplio. Su matiz

humorístico apenas visible no parece ir más allá del necesario trasfondo que le inyecta verosimilitud a los hechos. Esta identificación mesurada entre la risa y la seriedad informativa forman parte del enfoque divertido y de la problematización encubierta en las citas. El narrador parte de su propia convicción no para identificarse con el humor satírico-negativo sino con el festejo soterrado que se regocia en la locura creativa del lenguaje.

Podríamos continuar multiplicando los ejemplos en los cuales el humor profano y subversivo a toda costa degrada la concepción estática de las cosas: "Los peces tendrán que aprender a caminar sobre la tierra porque las aguas se acabarán" (G.L. 97): soterrada e irónica alusión al despojo de nuestras riquezas naturales; exploración humorística y crítica que la denuncia directa no alcanzaría a totalizar íntegramente. Esto quiere decir, que la transgresión no traiciona el sentido histórico de la denuncia en la medida en que el juego lingüístico pretende, más bien, multiplicar las posibilidades semánticas de la denuncia:

"Esta vez Manuela necesitó de más tiempo para que él le permitiera seguirlo, pero cuando por fin lo hizo fue una mudanza de gitanos, con los badles errantes en una docena de mulas, sus esclavas inmortales, y once gatos, seis perros, tres micos

educados en el arte de las obscenidades palaciegas, un oso amaestrado para ensartar aguias, y nueve jaulas de loros y quacamayas que despotricaban contra Santander en tres idiomas" (G.L. 159).

La imagería carnavalesca y destronadora cuyo cometido es burlar los valores consagrados oficialmente, hacen del lenguaje una caja de resonancias semióticas donde, a pesar del autocontrol verbal, el ritmo de fluidez sostenido se desborda en una franca dosis de humor. La risa festiva de la cita arriba mencionada lejos de sumirse en un falso humorismo acomodaticio y superficial de propaganda política, se regocija en la locura creativa del lenguaje y en la parodia de la palabra misma. Aquí el humor satírico se halla privilegiado por un ángulo de visión externa proyectada por el narrador, quien aparentemente se encuentra en un plano de objetividad informativa. No obstante, hay que reconocer en esta pseudo-objetividad del narrador su posición socio-ideológica. En el fondo expresa una burla cruel y arrogante contra Santander pero el matiz humorístico con que recubre su intención no lesiona la integridad del aludido. Tengamos en cuenta que mientras más se despersonalice el humor en una situación ya conocida tiende más hacia la risa festiva, favorecida además por la fantasía creativa del autor. Cuando la intención satírica del narrador es muy ingeniosa hasta el

grado de romper las barreras de las discrepancias socio-ideológicas de un grupo heterogéneo, ese humor se torna en risa satírica que renueva la conciencia crítica y transforma el clima emotivo del enunciante. Por eso Fourastié ha llegado a afirmar que la risa presta al cerebro servicios análogos a los que el deporte presta al cuerpo (26).

El humor garciamarquiano va formando un tejido autónomo cuya trampa aleatoria apunta a recrear las posibilidades del sistema lingüístico que encierra en sí mismo la esencia lúdica de las palabras y las posibilidades del escamoteo de la risa. Encontramos esta vertiente en las "engañifas" barthesianas de las degradaciones cómicas:

"(...) estoy rogando que lo maten aunque sea de buena manera para que me pague esta vida de huérfano que me ha dado, primero aplanándome las patas con manos de pilón para que se me volvieran de sonámbulo como las suyas, después atravesándome las criadillas con leznas de zapatero para que se me formara la potra, después poniéndome a beber trementina para que se me olvidara leer y escribir con tanto trabajo como le costó a mi madre enseñarme, y siempre obligándome a hacer los oficios públicos que usted no se atreve, y no porque la patria lo necesite vivo como usted dice sino porque al más bragado se le hiela el culo coronando a una puta de la belleza sin saber por dónde le va a tronar la muerte" (O.P. 25-26).

"Tan pronto como José Arcadio cerró la puerta del dormitorio, el estampido de un pistoletazo retumbó en la casa. Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió un curso directo por los andenes disparejos, descendió escalinatas y subió pretilos, pasó de largo por la calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices, siguió por la otra sala, eludió en una curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y pasó sin ser visto por debajo de la silla de Amaranta que daba una lección de aritmética a Aureliano José, y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Ursula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan" (C.A. 132).

"Era una costumbre sabia impuesta por su padre desde una mañana en que una sirvienta sacudió la almohada para quitarle la funda, y la pistola se disparó al chocar contra el suelo, y la bala desbarató el armario del cuarto, atravesó la pared de la sala, pasó con un estruendo de guerra por el comedor de la casa vecina y convirtió en polvo de yeso a un santo de la iglesia al otro extremo de la plaza" (C.M. 12).

En este fulminante fluir de imágenes carnavalescas se equilibran la exageración con el relieve humorístico para frenar la contundencia de su intencionalidad carnavalesca. Como vemos, no se trata simplemente de divertirse con las posibilidades del lenguaje sino divertir a la lengua con nuevos significados, despojándola de la unilinealidad tradicional. Roland Barthes ya ha apuntado al placer libresco y subversivo del discurso literario cuando habla de los escritores:

"(...) a nosotros, que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fulleria saludable, a esta esquivia y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: literatura" (27).

La magnífica engañifa barthesiana es en García Márquez una fecunda artimaña lingüística, un recurso del humor al servicio del tono típicamente paródico que anima su discurso. De ahí que no podamos considerar las gradaciones descriptivas de una manera aislada o como un simple capricho narrativo sino que hay que situarlas en el marco más amplio de los procedimientos retóricos que propician la risa y el resorte del sentido festivo.

Otra "engañifa" lingüística que evidencia el carácter risueño de la "retórica" carnavalesca es la perífrasis. Ya sea una perífrasis viciosa, peyorativa, desacreditante o en forma de sinonimia, siempre expresa una caracterización del objeto de manera festiva y soterrada que desemboca en escarnio y hasta en una auténtica sátira. No es, pues, extraño encontrar formas de transgresión y de derrocamiento en este recurso buclesco movido entre dos polos: la risa y la lástima. Este caso lo encontramos en la litótica (28)

descripción de la vejez de Ursula y del deterioro físico del general:

"Poco a poco se fue reduciendo, fetizándose, momificándose en vida, hasta el punto de que en sus últimos meses era una ciruela pasa (...) Parecía una anciana recién nacida. Amaranta Ursula y Aureliano la llevaban y la traían por el dormitorio, la acostaban en el altar para ver que era más grande que el Niño Dios, y una tarde la escondieron en un armario del granero donde hubiera podido comérsela las ratas. Un domingo de ramos entraron al dormitorio mientras Fernanda estaba en misa, y cargaron a Ursula por la nuca y los tobillos.

-Pobre la tatarabuelita -dijo Amaranta Ursula-, se nos murió de vieja.

Ursula se sobresaltó.

-Estoy viva! -dijo.

-Ya ves -dijo Amaranta Ursula, reprimiendo la risa-, ni siquiera respira.

-Estoy hablando! -gritó Ursula.

-Ni siquiera habla -dijo Aureliano.

Se murió como un grillito.

-Entonces Ursula se rindió a la evidencia.

"Dios mío", exclamó en voz baja. "De modo que esto es la muerte" (C.A. 332).

"Una noche como ésa, en Guayaquil, el general había tomado conciencia de su vejez prematura. Todavía usaba el cabello largo hasta los hombros, y se lo ataba en la nuca con una cinta para mayor comodidad en las batallas de la guerra y del amor, pero entonces se dio cuenta de que lo tenía casi blanco, y de que su rostro estaba marchito y triste (...) Esa noche se cortó el cabello. Poco después, en Potosí, tratando de parar el ventarrón de la juventud fugitiva que se le escapaba por entre los dedos, se rasuró el bigote y las patillas" (G.L. 190-191).

Notemos el tinte irónico-humorístico y el estilo imperturbablemente desenfadado con que el narrador trata los temas serios de la historia. El contrapunto entre lo

serio y lo jocoso contribuye a crear en el lector una cierta complicidad que intensifica lo cómico con la aureola de lo prohibido. Veamos este diálogo entre Amaranta y Aureliano:

"Eres un bruto", le decía Amaranta, acosada por sus perros de presa. "No es cierto que se le pueda hacer esto a una tía, como no sea con dispensa especial del Papa". Aureliano José prometía ir a Roma, prometía recorrer a Europa de rodillas, y besar las sandalias del Sumo Pontífice sólo para que ella bajara sus puentes levadizos.

-No es sólo eso -rebatía Amaranta-. Es que nacen los hijos con cola de puerco. Aureliano José era sordo a todo argumento. -Aunque nazcan armadillos- suplicaba" (C.A. 148).

La predisposición humorística de García Márquez provoca el asombro del lector por medio de la mera comicidad de las situaciones, que él sabe provocar con espontaneidad y maestría. En este humor festivo predomina la ambivalencia sobre el de la sátira o la ironía, que son otras formas de valoración carnavalesca en la que el sarcasmo más acertado y brutal es susceptible de no tomarse en serio. La misma flexibilidad de la recreación paródica da y quita a las cosas y al enunciado los valores absolutos de la crítica formal, fija y permanente:

"Le preocupaba lo moral de la tropa, carcomida por el tedio, y esto le parecía demasiado

evidente en el desorden de los cuarteles, cuya pestilencia había llegado a ser insoportable. Pero un sargento que parecía en estado de estupor por el bochorno de la hora, lo apabulló con la verdad. "Lo que nos tiene jodidos no es la moral, Excelencia", le dijo. "Es la gonorrea" (G.L. 237).

El tono festivo de determinados juegos verbales no sólo puede darse por sus efectos ingeniosos desacostumbrados sino también por situarlos -muy cuidada y articiosamente- en una posición desacostumbrada. Esto provoca una suma graciosa de humor. Tal es el caso de las repeticiones (29). La iteración de calificativos, epítetos y enteras fórmulas narrativas, -"lo que mi señor piensa, sólo mi señor lo sabe"- (G.L. 31-181), dan la impresión de ser un gran monólogo en voz alta que necesita del eco y del recurso mnemotécnico del "pregón" carnavalesco para que la voz popular sea escuchada, memorizada y nunca olvidada por la cultura oficial:

Vimos el retén en desorden (...)  
Vimos el galpón en penumbra (...)  
Vimos (...) la alberca bautismal (...)  
Vimos la antigua caballeriza de los virreyes (...)  
Vimos (...) la berlina de los tiempos del ruido (...)  
Vimos el desorden de la guerra (...)" (O.F. 5-5)

"Fingiendo dormir cambió de posición para eliminar toda dificultad, y entonces sintió la mano sin la venda negra buceando como un molusco

ciego entre las algas de su ansiedad. Aunque aparentaron ignorar lo que ambos sabían que el otro sabía, y lo que cada uno sabía que el otro sabía, desde aquella noche quedaron mancornados por una complicidad inviolable" (C.A. 142).

"No les importaba el sentimiento de derrota que se apoderaba de ellos aún después de ganar una guerra. No les importaba la lentitud que él imponía a sus ascensos para impedir que parecieran privilegios, ni les importaba el desarraigo de la vida errante, ni el azar de los amores ocasionales (...) No les importaba, sin embargo, como no les importaba que el general se fuera con un portazo que había de resonar en el mundo entero, ni que los dejara a ellos a merced de sus enemigos" (G.L. 168).

Estos ecos y balbucesos provistos de un sentido humorístico encabalgan cadenciosamente las frases y consiguen un sugerente campo de verso vernáculo gracioso gracias a las repeticiones de adverbios, nombres, posesivos y gerundios, y a la rítmica sincronización de los enunciados en los que ninguna sílaba es gratuita. Este juego lúdico parte de una palabra o una frase que nos devuelve a un contexto mayor de la obra y a una confrontación divertida con la hilación de las palabras.

Este énfasis iterativo toma nuevas formas por el uso indiscriminado de deicticos como pronombres personales, demostrativos o exclamaciones que se emplean indistintamente a partir de las instancias que los nombra. Al respecto E. Benveniste afirma:

"Es con todo un hecho a la vez original y fundamental el que estas formas "pronominales" no repitan a la "realidad" ni a posiciones "objetivas" en el espacio o en el tiempo, sino en la enunciación, cada vez única, que las contiene y haga reflexivo su propio empleo. La importancia de su función se medirá por la naturaleza del problema que sirve para resolver y que no es otro que el de la comunicación intersubjetiva" (30).

El éxito del empleo enfático de este recurso depende en gran parte de la actitud beligerante del narrador. En la medida en que más heterodoxo resulte su uso tanto más vibrante y graciosas serán sus expresiones:

Tales son los casos del "buenas" que José Arcadio Buendía repite rítmicamente al regresar a casa:

"Buenas", les dijo él con la voz cansada (...)  
 "Buenas", él dijo a la asustada Amaranta (...)  
 "Buenas", le dijo a Aureliano.  
 "Buenas", dijo. Ursula se quedó una fracción de segundos con la boca abierta" (C.A. 92).

o el "ajá" o el "carajo" que siempre repite el patriarca cuando es sorprendido por alguna mala noticia:

"(...) había aprendido a quitarse las correas sólo para ganar tiempo en las audiencias mascullando carajo (...) que carajo estas son vainas que le suceden a los hombres cuando están constreñidos de mujer, le propuso secuestrársela como hizo con tantas mujeres (...) y tú te la

despachas con la cuchara grande, qué carajo (...)" (O.P. 14-15).

El mismo narrador evita escapar al encantamiento de las repeticiones y deícticos al contar la cátedra enciclopédica dada por Democles Atlantis al general:

"Contó que un discípulo suyo (...) acababa de descifrar los jeroglíficos egipcios después de catorce años de insomnio (...) Que el maíz no era originario de México sino (...) de la Mesopotamia. Que los asirios obtuvieron pruebas experimentales de la influencia de los astros en las enfermedades. Que al contrario de lo que decía una enciclopedia reciente, los griegos no conocieron los gatos hasta 400 años antes de Cristo" (G.L. 126).

En este juego verbal es preciso tener en cuenta que todo desenvolvimiento ideológico se produce en el proceso de aprehender selectivamente la palabra de los "otros". Bakhtin distinguió dos categorías con las que matiza esta selección (31). La primera es la palabra autoritaria: palabra oficial, institucionalizada que procede de todo tipo de autoridad. La segunda es la palabra de conciencia interna generada en el propio convencimiento del autor y favorecida por sus particulares intenciones, experiencias y razonamientos. La una y la otra pueden llegar a enlazarse pero tan pronto como la segunda comienza a dominar, el enunciado adquiere cierta independencia, cierta novedad, cierta ruptura y, por

consecuente, cierta zozobra lingüística y humorística que rompe con las normas oficialmente establecidas. Por lo mismo, la palabra de conciencia interna queda en libertad de crear explosivas estructuras sintácticas, imprevistos saltos líricos, metáforas audaces e inesperadas desrealizando los datos concretos y verosímiles en una atmósfera envolvente y evanescente de ludibrio carnavalesco.

En el caso de la retórica carnavalesca que venimos analizando, ese clima festivo extravagante de la palabra de conciencia interna está sostenido fundamentalmente por un procedimiento retórico de carácter metafórico: la hipérbole (32). No se puede olvidar los efectos cómicamente descomunales que García Márquez ha conseguido con este recurso en Cien años de soledad y El otoño del patriarca especialmente.

De acuerdo con Bergson, la hipérbole en sí misma no es un motivo cómico sino una variante de la transposición, el resultado de trasladar a otro tono la expresión natural de una idea:

"La exageración es cómica siempre que se la prolonga y sobre todo cuando es sistemática. Entonces aparece realmente como un procedimiento de transposición" (33).

El humor hiperbólico caracterizado siempre por el exceso, lo desmedido y descomunal subraya lo que se dice con la clara intención de trascender o rebasar lo verosímil hasta lo increíble. Carece naturalmente de límites lógicos y racionales y escapa a toda previsión posible. El carácter de este tropo se encuentra matizado por un adorno atrevido y amplificado "en el que debe observarse cierta medida, pues si se aparta en exceso de la verdad llega a mover a la risa oscilando entre la broma graciosa y la tontería" (34). En virtud de su ductilidad no exceptúa lo considerado serio y superior, sino que se dirige principalmente contra ello. Construye su propio mundo de desesperada comicidad permitiendo la expresión de la concepción popular de la risa.

El estilo generoso y las invenciones verbales hiperbólicas de García Márquez desembocan en una visualización fantástica de la realidad "en la que se dice más y significa menos, o se dice menos y significa más" (35).

"En su paraíso de Lima había vivido una noche feliz con una doncella de vellos lacios que la cubrían hasta el último milímetro de su piel de beduino. Al amanecer, mientras se afeitaba, la contempló desnuda en la cama, navegando en un sueño apacible de mujer complacida, y no pudo resistir la tentación de hacerla suya para

siempre con un auto sacramental. La cubrió de pies a cabeza con espuma de jabón, y con un deleite de amor la rasuró por completo con la navaja barbera, a veces con la mano derecha, a veces con la mano izquierda, palmo a palmo hasta las cejas encontradas, y la dejó dos veces desnuda en su cuerpo magnífico de recién nacida" (G.L. 214).

Este recurso de desorden descomunal lo encontramos también formalizado en uno de los motivos más frecuentes del "TEXTO" de García Márquez: el de la exageración cuantitativa o el humorismo numérico en que se utilizan los más sutiles matices humorísticos tanto de cifras convencionales como de los números "privados", cuyo valor es indefinido.

El "TEXTO" de García Márquez presenta en forma iterada un desfile de cifras concretas de persuasión suficiente para justificar "los posibles inverosímiles" de su mundo carnavalesco. Que los fundadores de Macondo tuvieron tres hijos; o que Saturno Santos descabezó a tres de los mejores guardias del patriarca; o que Santiago Nasar se levantó a las 5:30 el día que lo iban a matar o que el 25 de septiembre de 1830 el general salió ileso de una conjura para matarlo no dejan de ser datos y fechas verificables y concretos. Su expansión significativa no sobrepasa el nivel fáctico o referencial del enunciado. El efecto carnavalesco surte su poder

cuando la cifra o el dato concreto se desliza del plano normal y sorprende al hablante con una transgresión valorativa inusual, matizada de una fuerte carga humorística, irónica o paródica. Por ejemplo, es normal que una mujer dé a luz a los nueve meses; pero es otro cantar cuando el embarazo se dilata por cinco meses más sin contravenir las reglas y los rituales reconocidos y respetados de ese proceso:

"A los catorce meses, con el estómago estragado por la carne de mico y el caldo de culebras, Ursula dió a luz un hijo con todas sus partes humanas" (C.A. 28).

En este caso, la exactitud numérica desbroza todo concepto científico al rozar con el festejo fulminante del bregaje lúdico de la exageración carnavalesca. La risa se produce cuando se aprecia la transgresión de la norma establecida:

"Se debe saber hasta que grado están prohibidos ciertos comportamientos y se debe sentir el dominio de la norma prohibitiva para apreciar su transgresión" (36).

En este mundo conjetural y sin límites precisos, la hipérbole crea un ambiente carnavalesco al romper el orden habitual de las cosas:

"(...) el único cañón que le quedaba al enemigo tenía un alcance de cuatrocientos metros con el viento a favor, aquí, de modo que si ustedes me ven en este estado es apenas por una mala suerte de ochenta y dos centímetros (...)" (O.P. 38).

Entre el mundo de la desmesura y de la vida no se establece ninguna frontera; se pasa fácilmente del uno al otro en un mismo nivel cognitivo creando una verdad tangible difícil de discutir. Esto lo encontramos repetido en el ambivalente uso de los números. Cuando enloquece José Arcadio Buendía:

"Se necesitaron diez hombres para tumbarlo, catorce para amarrarlo, veinte para arrastrarlo hasta el castaño del patio" (C.A. 82).

Y cuando lo llevan al dormitorio a la hora de su muerte:

"Siete hombres no pudieron con él y tuvieron que llevarlo a rastras a la cama" (C.A. 139),

porque en su prolongada estancia bajo el castaño había desarrollado voluntariamente la facultad de aumentar de peso. Situación de desmesura similar ocurre cuando muere Aureliano José:

"Se necesitó una patrulla para poner en una carretilla el cuerpo apelmazado de plomo, que se desbarataba como un pan ensopado" (C.A. 153).

Cuando el escueto y frío número se matiza con una recarga erótica adquiere el aliento libre de la plaza pública y del vocabulario carnavalesco. Sigamos el retorno del protomacho José Arcadio Buendía, "cuya respiración volcánica se percibía en toda la casa" (C.A. 94): duerme tres días seguidos; toma dieciséis huevos crudos al desayuno; pulsea con cinco hombres juntos; levanta en el aire y deposita en medio de la calle un mostrador que necesitó de once hombres para volverlo a su lugar; exhibe "su masculinidad inverosímil" sobre el mostrador y trastornó a las prostitutas. La desmesura fálica de José Arcadio Buendía logra una fuerza significativa, graciosa e irónica cuando comercia con su virilidad. Se rifa entre las catorce rameras con boletos de diez pesos cada una, y las infelices aceptan el precio pese a que ninguna de ellas ganaba más de ocho en las noches más concurridas. La rifa se realiza y cuando quedan solamente dos prostitutas con boletos, José Arcadio Buendía modifica las reglas del juego:

"Cinco pesos más cada una -propuso José Arcadio y me reparto entre ambas (...). Las mujeres que se acostaron con él aquella noche en la tienda de Catarino lo llevaron desnudo a la sala de baile para que vieran que no tenía ni un milímetro del

cuerpo sin talar, por el frente y por la espalda, y desde el cuello hasta los dedos de los pies" (C.A. 93).

Más tarde su ciclónica relación amorosa con Rebeca y su posterior luna de miel sueltan el resorte divertido del número erótico:

"Ella tuvo que hacer un esfuerzo sobrenatural para no morir cuando una potencia ciclónica asombrosamente regulada le levantó por la cintura y la despojó de su intimidad con tres zarpazos, y la descuartizó como a un pajarito" (C.A. 95).

"La noche de bodas a Rebeca le mordió el pie un alacrán que se había metido en su pantufla. Se le adormeció la lengua, pero eso no impidió que pasara una luna de miel escandalosa. Los vecinos se asustaban con los gritos que despertaban a todo el barrio hasta ocho veces en una noche, y hasta tres veces en la siesta, y rogaban que una pasión tan desaforada no fuera a perturbar la paz de los muertos" (C.A. 96).

El humor del quarismo erótico garciamarquiano subvierte la trascendentalidad de la experiencia sexual resaltando sus matices desmesurados, absurdos y cómicos que irrumpen de por sí la mecánica normal del mundo. Por eso el humor festivo de la desmesura en el "TEXTO" de García Márquez supone un cierto juego semántico: intenta diluir las rígidas fronteras de la correspondencia significante/significado para encontrar otro sentido, un "sinsentido" con sentido en una verdadera metafisquería. No se trata, como lo hemos señalado,

únicamente de divertirse con las posibilidades del lenguaje sino de recrear a la lengua despojándola de su rígida unilinealidad. De ahí, que la cabal interiorización del ingrediente humorístico, como cualquier manifestación del regocijo popular, es de vital importancia en el análisis de la percepción carnavalesca garciamarquiana. No atender a este sentido paródico y crítico de la identidad comunitaria, tan atinadamente modelizada en su "TEXTO", es caer, por una parte, en el injusto juicio de quienes ven en esta variable del desenfado carnavalesco un simple juego retórico, un ludibrio lingüístico o una "grosera" aversión personal e ideológica del autor hacia la cultura oficial. Por la otra, es no percibir el complejo alcance de esta informalidad verbal dentro de la semiótica de la cultura. Negar este alcance semiótico al "TEXTO" de García Márquez es negarle la esencia orientadoramente popular de su discurso carnavalesco, y aceptar la unilinealidad de la palabra novelesca que por esencia es pluridiscursiva.

#### B. LAS METÁFORAS EPISTEMOLÓGICAS DEL CARNAVAL

Planteadas las posibilidades estéticas de la "retórica" carnavalesca, nos interesa determinar ahora los alcances semióticos de las metáforas epistemológicas

del carnaval, como el tipo específico de imágenes de la cultura popular en todas sus dimensiones.

Las formas del realismo grotesco se relacionan con el principio material y corporal de la vida humana, y tienen sus orígenes en la percepción carnavalesca del mundo. Dos son sus características esenciales: la degradación o sea la transferencia al plano material y corpora de todo lo elevado, lo serio, lo solemne y lo oficial; y la libre fantasía cradora en la que florecen las distorsiones, el trocamiento de las cualidades y, sobre todo, la exageración desbordante. Exageraciones hiperbólicas o del arte miniaturista (litote), las imágenes grotescas son pura subversión y ruptura, coronación/destronamiento de la conciencia oficial del mundo.

García Márquez entra por estos intersticios carnavalescos e irreverentes del alma popular para tejer y destejer los paradigmas de la cultura oficial y relativizar toda idea de estructura, de jerarquía o de norma inerte. Jacques Gilard afirma con razón que "García Márquez flokloriza a los europeos" (37) contraviniendo la tradición reverencial con que los intelectuales latinoamericanos se han acercado a la cultura europea. Sin embargo, esa irreverencia ahonda sus raíces en el redescubrimiento de la dimensión

rabelesiana que le permite convertir la visión monológica de la historia oficial en un libre diálogo, propio de la plaza carnavalesca:

"La vida de la plaza carnavalesca era libre y sin restricciones, se llenaba de risa ambivalente, blasfemias, la profanación de todo lo sagrado, de degradación y obscenidades, de contacto familiar con todo y todo el mundo" (38).

Lo carnavalesco es más bien un hecho de referencialidad cultural: los corpulentos, crapulosos, y disipadores; los abstinentes y los avaros; las vacas gordas y las flacas; el carnaval y la cuaresma impregnan todo el "TEXTO" de García Márquez. En suma, esta actitud tiene sus raíces profundas en la cultura popular y, con mayor fuerza, en la cultura campesina colombiana.

La fiesta popular es la primera metáfora epistemológica del carnaval. Introduce una dimensión social que proporciona un contenido cultural definido a un periodo natural del año. El Nobel colombiano reconstruye la imagen de la fiesta popular, que desemboca en una sátira correctiva, con la intención de reforzar su orientación axiológica de la historia colombiana.

Varios episodios del "TEXTO" recogen las resonancias de la festividad popular que cabe relacionar con festejos

propios del carnaval; otros de ellos describen espectáculos festivos que tienen rasgos propios del tumulto carnavalesco, por la vía de la parodia. No hay pues una proyección directa del carnaval en la obra garciamarquiana.

El primer caso ocurre con la celebración de un carnaval en Macondo donde el autor establece una correlación entre el plano festivo de la celebración y el plano grave de la violencia institucionalizada, obteniendo así un nuevo argumento para contravenir la historia oficial:

"Nunca le pasó por la cabeza la idea de que la eligieran reina de la belleza en el pandemonium, de un carnaval. Pero Aureliano Segundo, embullado con la ventolera de disfrazarse de tigre, llevó al padre Antonio Isabel a casa para que convenciera a Ursula de que el carnaval no era una fiesta pagana, como ella decía, sino una tradición católica" (C.A. 196).

Esta cita recoge una categoría básica del carnaval: la oposición tradicional entre la cuaresma y el carnaval. Sin embargo, el narrador le da un sentido paródico a esta oposición al asimilar el significado religioso con el profano para hacer del carnaval una ambivalente celebración religioso-profana. De esta manera el narrador vigoriza la base semiótica de su denuncia al

asociar al padre Antonio Isabel, como lo ha hecho anteriormente, con los tristes sucesos que ocurrirán durante esta celebración. Más que un espacio signico Macondo<sup>24</sup> un símbolo transgresor de la relación causa-efecto que se hacen excluyentes, por que los derechos del cuerpo y los derechos del alma de los macondianos están mediatizados por los intereses de afuera:

"Inocente de la tragedia que lo amenazaba, el pueblo se desbordó en la plaza pública, en una bulliciosa explosión de alegría. El carnaval había alcanzado su más alto nivel de locura, Aureliano Segundo había satisfecho su sueño de disfrazarse de tigre y andaba feliz entre la muchedumbre cuando apareció por el camino de la ciénaga una comparsa multitudinaria llevando en andas doradas a la mujer más fascinante que hubiera podido concebir la imaginación" (C.A. 198).

La presencia de la comparsa multitudinaria constituye la fase inicial de un proceso trágico y paradójico en que lo fantástico y maravilloso es el símbolo de su propia destrucción.

"No faltó quien tuviera la suficiente clarividencia para sospechar que se trataba de una provocación" (C.A. 198).

A medida que el clímax carnavalesco llega al paroxismo, el narrador va preparando muy hábilmente el

escenario para desenmascarar la farsa, y entonces la muerte se presenta alegre relacionándose con la risa:

"Hasta la medianoche, los forasteros disfrazados de beduinos participaron del delirio y hasta lo enriquecieron con una pirotécnica suntuosa y unas virtudes acrobáticas que hicieron pensar en las artes de los gitanos. De pronto en el paroxismo de la fiesta, alguien rompió el delicado equilibrio.

-Viva el partido liberal! -gritó-. Viva el coronel Aureliano Buendía!

La descarga de la fusilería ahogó el esplendor de los juegos artificiales, y los gritos de terror anularon la música y el júbilo fue aniquilado por el pánico" (C.A. 198).

El juego pirotécnico terminó su resplandor en el laberinto oscuro de la "misa negra": la misa de la violencia, de la represión y la muerte. La máscara de los beduinos convertidos en el rostro del terror y el rostro del terror camuflado en el disfraz de los beduinos. Como dice Octavio Paz, "Estamos condenados a inventarnos una máscara y, después, a descubrir que esa máscara es nuestro verdadero rostro" (39). Consciente de esta alquimia cultural e histórica García Márquez reitera su denuncia de la represión y la agresión como síndrome de regresión "un pasado que creíamos enterrado está vivo e irrumpe entre nosotros" (40), porque al final de cuentas la presencia de "forasteros disfrazados de beduinos" imponen la ley de la muerte por la causa y no como la consecuencia de su vil intromisión:

"Cuando se restableció la calma, no quedaba en el pueblo uno solo de los falsos beduinos, y quedaron tendidos en la plaza, entre muertos y heridos, nueve payasos, cuatro colombinas, diecisiete reyes de baraja, un diablo, tres músicos, dos Fares de Francia y tres emperatrices japonesas" (C.A. 199).

El ritual de la "misa negra" es una metáfora creadora de realidades históricas concretas en la que el lenguaje no traduce sino que genera esa realidad:

"Muchos años después seguiría afirmándose que la guardia real de la soberana intrusa era un escuadrón del ejército regular que debajo de sus ricas chilabas escondía fusiles de reglamento. El gobierno rechazó el cargo en un bando extraordinario y prometió una investigación terminante del episodio sangriento. Pero la verdad no se esclareció nunca (...)" (C.A. 199).

De este tipo es el carnaval que se realiza en Macondo. Fernanda es la mascarada de la violencia oficial. Los militares conservadores de la capital se aprovechan de las espontáneas festividades del pueblo para consumir su sangrienta represión. Así el carnaval no solamente se convierte en "misa negra" para los macondianos sino en el destronamiento de Fernanda.

El contraste entre el carnaval y la cuaresma se enriquece enfrentando el código cultural de la familia

capitalina y colonial de los Del Carpio con la popular familia Buendía. Fernanda del Carpio, atrincherada en su glorioso pasado colonial, aparece como el símbolo de la ciudad monástica y lúgubre del sombrío altiplano donde sobrevive la tradición hidalga castellana, cerrada y represiva. Su orgullosa postura, vestigio de su antiguo esplendor, se sostiene en sus sueños de gran señora dedicada a tejer coronas de palma:

"Al cabo de ocho años, habiendo aprendido a versificar en latín, a tocar el clavicordio, a conversar de cetrería con los caballeros, a dilucidar asuntos de estado con los gobernantes extranjeros y asuntos de Dios con el Papa, volvió a casa de sus padres a tejer palmas fúnebres" (C.A. 203).

La caracterizada desacralización de Fernanda del Carpio es la prospección de futuros destronamientos de su figura emblemática. Su participación en el carnaval de Macondo es un típico festejo de destronamiento y de burla atroz, pero a pesar de eso, conserva su orgullo humillado pero no sometido:

"De regreso a casa se encerró en el cuarto a llorar, indiferente a las súplicas y explicaciones de don Fernando, tratando de borrar la quemadura de aquella burla inaudita" (C.A. 204).

Esta es la primera de las muchas burlas a las cuales será sometida Fernanda en el transcurso de su vida en Macondo. Habiendo sido coronada "como la más hermosa entre las cinco mil mujeres más hermosas del país" (C.A. 199) deberá sufrir un progresivo proceso de destronamiento. Se casará con Aureliano Segundo "en una fragorosa parranda de veinte días" (C.A. 199); será una esposa constantemente vilipendiada y engañada por su marido. Como madre, sus expectativas ciudadinas serán frecuentemente traicionadas: su hija Meme quedará encinta de un obrero de las bananeras; José Arcadio, educado para ser Papa, se revelará más apto para consumir las saturnales romanas que para guía espiritual de la cristiandad y, finalmente, Amaranta Ursula consumará el tan temido incesto con Aureliano.

De esta manera vemos formalizado el enfrentamiento y la interacción opositiva de dos mundos: un mundo legalizado y oficial representado sobre todo por los ciudadanos y los militares y un mundo donde todo es espontáneo, libre y risueño y donde "es sería sólo la risa" (41). Así pues, la integridad del mundo garciamarquiano se incorpora al "gran tiempo", a las imágenes carnavalizadas de la colectividad como un todo.

Consciente de la riqueza ambivalente de la metáfora de la fiesta popular, García Márquez explora sus posibilidades de destronamiento al describir otras fiestas y celebraciones que rozan el sentir social del carnaval.

Reparemos en la sutil ironía que traquetea en el jubileo decretado por el gobierno para celebrar la triste paz de Neerlandia. Al coronel Aureliano Buendía, después de su derrota definitiva, lo envolvió un hábito de misterio y de burla:

"La noticia de que Remedios Buendía iba a ser la soberana del festival, rebasó en pocas horas los límites de la ciénaga, llegó hasta lejanos territorios donde se ignoraba el inmenso prestigio de su belleza, y suscitó la inquietud de quienes todavía consideraban su apellido como un símbolo de la subversión. Era una inquietud infundada. Si alguien resultaba inofensivo en aquel tiempo, era el envejecido y desencantado coronel Aureliano Buendía, que poco a poco había ido perdiendo todo contacto con la realidad de la nación" (C.A. 196).

y sólo la palabra "jubileo" le hace cambiar su actitud pasiva. Esto es lo que lo hace burlesco, la antítesis entre su actitud agresiva y la celebración del jubileo:

"Fue una determinación tan inconsecuente con la política oficial, que el coronel se pronunció

violentamente contra ella y rechazó el homenaje. "es la primera vez que oigo la palabra jubileo", decía. "Pero cualquier cosa que quiera decir, no puede ser sino una burla" (C.A. 210).

La primera preocupación del travestismo burlesco o paródico es desvalorizar al personaje, pero el movimiento de destronamiento y desvalorización es mayor porque se ejerce sobre un hecho ya desvalorizado o poco interesado en valorizar como es la trayectoria revolucionaria del coronel Aureliano Buendía. Aquí, más que un destronamiento es una burda burla acentuada por el tono festivo y cómico de los panegíricos con que los emisarios del gobierno resaltan su condición de inicua reliquia histórica. Los mismos abogados de levita negra que husmeaban alrededor del otrora héroe invulnerable de las guerras civiles con su infaltable retórica intenta convencerlo de aceptar la dignidad solapada de indignidades;

"Lo que más le indignó fue la noticia de que el propio presidente de la república pensaba asistir a los actos de Macondo para imponerle la Orden del Mérito. El coronel Aureliano Buendía le mandó a decir, palabra por palabra, que esperaba con verdadera ansiedad aquella tardía pero merecida ocasión de darle un tiro, no para cobrarle las arbitrariedades y anacronismos de su régimen, sino por faltarle al respeto a un viejo que no le hacía mal a nadie". Fue tal vehemencia con que pronunció su amenaza, que el presidente de la república canceló el viaje a última hora y le mandó la decoración con un representante personal" (C.A. 211).

De esta manera el autor aplica un humor anodino a la pasión política. El jubileo de Macondo se convirtió en una verdadera farsa política, pues los veinticinco años de paz conservadora no habían sido más que veinticinco años de represión y violencia y no le habían aportado más que nuevos problemas al coronel.

Otro sentido carnavalesco subyace en el jubileo celebrado en las tierras del patriarca para reforzar su identificación con Dios. En este mundo novelístico, donde todo es posible, encontramos un buen toque humorístico cuando durante el desfile del jubileo, Bendición Alvarado se acercó a la limusina presidencial "Y metió la canasta por la ventana del coche y le gritó a su hijo que ya que vas a pasar por ahí aprovecha para devolverle estas botellas en la tienda de la esquina" (O.P. 47).

Si nos atenemos a esta cita, podríamos ver en el jubileo del patriarca una parodia mixta narrativa: por un lado, la identidad imaginaria del patriarca con los delirios de los grandes héroes; y, por el otro, la actitud descomplicada de Bendición Alvarado cuyo sentido de las proporciones desaparece. Al contrario del jubileo de Macondo, aparecen aquí las formas burlescas de la

solemnidad que se apoyan en el delirio de grandeza del patriarca y multiplican o agravan sus defectos.

De otra parte, la descripción de las múltiples recepciones que le ofrecen al general en su trágico viaje sin regreso, o la multitudinaria celebración del matrimonio fallido de Bayardo San Román, no tienen como referencia un período natural al que simbolizan sino que ritualizan prácticas populares las cuales, en el fondo, expresan las tensiones sociales del pueblo:

"Se habían encendido luces de Pascua Florida en las casas principales, pero el general no se hacía ilusiones, pues sabía que en el Caribel cualquier causa de cualquier clase, hasta una muerte ilustre, podía ser el motivo de una parranda pública. Era una fiesta falsa en efecto" (G.L. 174).

"Contó que se habían sacrificado cuarenta pavos y once cerdos para los invitados, y cuatro terneras que el novio puso a asar para el pueblo en la plaza pública. Contó que se consumieron 205 cajas de alcoholes de contrabando y casi 2000 botellas de ron de caña que fueron repartidas entre la muchedumbre. No hubo una sola persona, ni pobre ni rica, que no hubiera participado de algún modo en la parranda de mayor escándalo que se había visto jamás en el pueblo" (C.M. 28).

En estas celebraciones, los asistentes ponen de manifiesto su alegría que tiene rasgos propios del tumulto carnavalesco, como ya lo señalamos. Sin embargo, independiente de esta caracterización, hay un aspecto

encubrir lo que cabe relacionar con el espíritu carnavalesco como tal, como serían las burlas que se enhebran alrededor de estas celebraciones, como si fuera una máscara. Así, por citar un ejemplo, en el engaño que sufre Bayardo San Román, éste actúa como falso mediador y durante el curso de la narración recrea la burla de la que ha sido objeto.

Por su parte, aunque se desarrollan en una atmósfera de libertad y regocijo, las fiestas que se organizan para festejar al general son en el fondo completamente irónicas. Más que un agasajado el general es en verdad un "rey" doblemente destronado. Destronado no sólo de sus bienes materiales y personales sino, y ante todo, de sus bienes espirituales, de sus ideales americanistas, como lo señalamos en el capítulo anterior.

Las imágenes de la fiesta popular juegan un rol muy importante en otra metáfora epistemológica: la del banquete.

En José Arcadio Buendía reconocemos las señales grotescas del banquete:

"En las escasas ocasiones en que Ursula logró sentarlo a la mesa, dio muestras de simpatía radiante, sobre todo cuando contaba sus aventuras

en países remotos. Había naufragado y permanecido dos semanas a la deriva (...) alimentándose con el cuerpo de un compañero que sucumbió a la insolación, cuya carne salada y vuelta a salar y cocinada al sol tenía un sabor granuloso y dulce (...) Ursula lloraba en la mesa como si estuviera leyendo las cartas que nunca le llegaron (...) Pero en el fondo no podía concebir que el muchacho que se llevaron los gitanos fuera el mismo atarván que se comía medio lechón en el almuerzo y cuyas ventosidades marchitaban las flores Amaranta no podía disimular la repugnancia que le producía en la mesa sus eructos bestiales" (C.A. 94).

Las imágenes del banquete, es decir del comer y del beber en exceso, no están relacionadas directamente con la satisfacción de las necesidades alimenticias cotidianas e individuales, sino que se trata de la "gran comida", de la alimentación colectiva, símbolo de prosperidad y bienestar:

"El comer y el beber son una de las manifestaciones más importantes de la vida del cuerpo grotesco. Los rasgos particulares de este cuerpo son el ser abierto, estar inacabado y en interacción con el mundo. En el comer estas particularidades se manifiestan del modo más tangible y concreto: el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarrá el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas" (43).

Aunque esta metáfora no es recurrente en el "TEXTO" de García Márquez tiene su feliz realización formal en la pareja de Aureliano Segundo y Camila Sagastume.

Aureliano Segundo es el hiperbolismo positivo, triunfal y alegre de la metáfora epistemológica del banquete y del cuerpo grotesco. La novelización de esta imagen se formaliza en el torneo que tiene con Camila Sagastume "una hembra totémica conocida en el país entero con el buen nombre de la Elefanta" (C.A. 250). La recreación de esta metáfora la convierte en un terreno privilegiado para que el narrador denuncie las operantes contradicciones sociales que ella implica. La oposición surge de una inesperada alteración de la realidad en virtud de una exaltación de abundancia inverosímil, en que la pobreza de la dependencia es su contrapartida:

"Nunca tuvo mejor semblante, ni lo quisieron más, ni fue más desafortado el paritorio de sus animales. Se sacrificaban tantas reses, tantos cerdos y gallinas en las interminables parrandas, que la tierra del patio se volvió negra y lodosa de tanta sangre. Aquello era un eterno tiradero de huesos y tripas, un muladar de sobras, y había que estar quemando recámaras de dinamita a todas horas para que los gallinazos no les sacaran los ojos a los invitados" (C.A. 249).

El gesto carnavalesco del banquete se torna perfectamente comprensible al asociar el espacio económico inverosímil que comienza a invadir al pueblo -con la bonanza bananera- con la introducción de una nueva cultura en el espacio carnavalesco de Macondo:

"El prestigio de su desmandada voracidad, de su inmensa capacidad de despallar, de su hospitalidad sin precedente, rebasó los límites de la ciénaga y atrajo a los glotones mejor calificados del litoral. De todas partes llegaban traqualdabas fabulosos para tomar parte en los irracionales torneos de capacidad y resistencia que se organizaban en casa de Petra Cotes" (C.A. 250).

Se percibe claramente que la naturaleza grotesca de la metáfora epistemológica del banquete busca exagerar el sueño de abundancia que debería tener el pueblo. Mediante la perspectiva grotesca, el autor parte de un contenido objetivo preciso -la situación de Macondo- y no de los aspectos accidentales de su denuncia. Al hundirse en una pasividad histórica -de espectadores- espectáculo- los macondianos se inmovilizan en un tiempo carnavalesco de vida-muerte:

"Al término de la primera noche, mientras la Elefanta continuaba impávida, Aureliano Segundo se estaba agotando de tanto hablar y reír. Durmieron cuatro horas. Al despertar bebió cada uno el jugo de cincuenta naranjas, ocho litros de café y treinta huevos crudos. Al segundo amanecer, después de muchas horas sin dormir y habiendo despachado dos cerdos, un racimo de plátanos y cuatro cajas de champaña, la Elefanta sospechó que Aureliano Segundo, sin saberlo había descubierto el mismo método que ella, pero por el camino absurdo de la irresponsabilidad total" (C.A. 251).

Es preciso señalar que la metáfora del banquete, juego de reenvíos intertextuales e intratextuales, aún

puede hacer más compleja su significación social. Es decir, que un sistema de parodias y de prácticas carnavalesizadas significan al mismo tiempo una ocupación del tiempo y del espacio público, e instauran una celebración de la perpetuidad del pueblo, como lo ha documentado ampliamente Bakhtin. De esta manera, la ambivalencia de la metáfora del banquete simboliza el punto de vista positivo y el advenimiento de mejores tiempos como posibilidad de destruir los contactos viejos y falsos de la cultura oficial. Por otra parte, el exceso en el beber y el comer -burdas formas de glotonería y beodez- son las más evidentes oposiciones a la cosmovisión ascética de la cultura oficial, llena de etiquetas y fórmulas de ordenamiento de la vida social.

La imagen de la fiesta popular y del banquete juega un rol capital en otra metáfora epistemológica: el motivo excremental:

"La orina y la materia fecal transformaba al temor cósmico en un alegre espantajo de carnaval" (44).

El papel destronador y renovador del motivo excremental es evidente. Por ser engendrado y segregado por el cuerpo representa lo material, lo cercano y lo corporal, y por ser espontáneo e igualitario es

subversivo. De esta manera el excremento, como signo carnavalesco, funde y disocia la oposición entre la espontaneidad y el autoritarismo jerárquico. Esta analogía contradictoria y complementaria entre el papel destronador y renovador de la imagen excremental se rige por la misma sintaxis simbolizante de otras oposiciones bipolares: abierto/cerrado, claro/oscuro, vida/muerte:

"Por lo que toca a las imágenes míticas, señalo que si el sol es vida y muerte, el excremento es muerte y vida. El primero nos da luz y calor, pero un exceso de sol nos mata; por tanto, es vida que da muerte. El segundo es un desecho que es también un abono natural: muerte que da vida" (45).

Otro sentido bastante difundido del excremento como símbolo carnavalesco es su relación paródica con el oro, y por consiguiente con el desarrollo del capitalismo:

"Baste con decir que las metamorfosis del oro y del excremento, sus uniones y separaciones, constituyen la historia secreta de la sociedad moderna" (46).

Esta corporidad simbólica del excremento con el oro también nos permite establecer otra relación: la existente entre la retención anal en la letrina y la acumulación del oro en los bancos, forma de retención

capitalista, y síntesis de la oposición  
 atesoramiento/despilfarro:

"La transformación del sol primordial -oro que era de todos, todo que era de oro- en el ojo omnisciente del Estado burocrático-policíaco es tan impresionante como la transformación del excremento en billetes de banco y acciones" (47).

Estas consideraciones nos permitirán ubicar el manejo semiótico del motivo excremental en el "TEXTO" de García Márquez. La metáfora epistemológica del motivo excremental es hábil y desprejuiciadamente trabajada por García Márquez en su obra, pero la crítica no ha abordado este tema y si lo ha hecho ha sido muy tangencialmente.

La ambivalencia del motivo excremental y su identificación con "el sol materializado en lingotes constantes y sonantes" (48) la encontramos simbolizada inicialmente en Cien años de soledad cuando José Arcadio Buendía descubre la fórmula para convertir los metales en oro y le pregunta a su hijo José Arcadio:

"Que te parece? José Arcadio, sinceramente contestó -mierda de perro" (C.A. 33).

A partir de esta primera asociación, García Márquez sitúa el cronotopo de su ficción en el alba de nuestra historia que no es otra sino el proceso de explotación y colonización ininterrumpida desde 1492 hasta nuestros tiempos. Este "barroco excremental" comienza con los espejismos del oro de los españoles y sigue vigente con el atesoramiento de los grandes capitales imperialistas: España extrae y retiene el oro de las Indias naciéntes y los nuevos imperialismos capitalizan el oro y convierten a América en "una especie de letrina fabulosa".  
 Conjunción histórica de una misma tonalidad que no es moral sino de dominio económico:

"Soberbio desperdicio y excremental de oro, sangre y pasión: descomunal y metódica orgía que recuerda las destrucciones rituales de los indios americanos, aunque mucho más costosa" (49).

Esta ambivalencia simbólica se enriquece en el "TEXTO" de García Márquez con nuevas imágenes que recrean desde otras ópticas el desperdicio excremental en nuestra historia: la espuela de oro del patriarca, la mula negra con dientes de oro, sueño premonitorio del general, la llegada de los "gringos" y la imagen de Bayardo San Román y de Santiago Nasar quien era como su padre "Un mierda" (C.M. 17).

La dialéctica irónico-creadora del motivo excremental (50) alcanza un nuevo matiz axiológico, cuando se cuestiona la figura cuaresmal de Fernanda del Carpio -nieta del Duque de Alba- y símbolo de la estirpe española:

"Desde que tuvo uso de razón recordaba haber hecho sus necesidades en una bacinilla de oro con el escudo de armas de la familia" (C.A. 203).

La conexión simbólica se hace mucho más explícita cuando se relaciona la evacuación excremental con las categorías abstractas de la política nacional colombiana:

"Renata contestó que de verdad la bacinilla era de mucho oro y de mucha heráldica pero lo que tenía dentro era pura mierda, mierda física y peor todavía que las otras porque era mierda de cachaca" (C.A. 205).

La asociación carnavalesca del excremento con el oro en el "TEXTO" de García Márquez se dirige más que a su literariedad, al mundo capitalista que la provoca y la práctica. Frente a una subalternidad de siglos, la retórica carnavalesca garciamarquiana asume el pintoresquismo del excremento como un lujo ajeno, máscara y modelo de intereses periféricos. La aspiración a la propia identidad y al propio desarrollo se vuelve espejismo y esperanza de autodeterminación que sólo será posible cuando se logre la independencia económica.

De esta convicción parten las dos orientaciones funcionales del motivo excremental en el "TEXTO" de García Márquez. Por una parte, critica la cultura secularizada por el precio del oro:

"(...) qué carajo, si al fin y al cabo cuando yo me muera volverán los políticos a repartirse esta vaina como en los tiempos de los godos ya lo verán, decía, se vuelven a repartir todo entre los curas, los gringos y los ricos, nada para los pobres, por supuesto, porque esos estarán siempre tan jodidos que el día en que la mierda tenga algún valor los pobres nacerán sin culo, ya lo verán (...)" (O.F. 56).

Por la otra, establece un juego irónico-paródico en las esferas de la cultura popular. Este juego lo volvemos a encontrar en Cien años de soledad. La imagen excremental se reduce a la burda cotidianidad de satisfacer las necesidades fisiológicas que coloca a los personajes en un nivel rebajado y degradante. Por ejemplo, al describir la muerte del coronel Aureliano Buendía la imagen excremental desemboca en una burla distorsionada y hasta en un verdadero escarnio:

"Entonces fue al castaño, pensando en el circo, y mientras orinaba trató de seguir pensando en el circo, pero ya no encontró el recuerdo"

Una situación similar y con la misma intención axiológica de destronamiento noveliza García Márquez, en El general en su laberinto.

"A pesar de la negativa explícita del general, habían preparado para las cuatro de la tarde una cena de honor en una casa cercana. Pero se celebró sin él, pues la virtud carminativa de las quayabas lo mantuvo en estado de emergencia hasta después de las once de la noche. Se acostó en la hamaca, postrado de punzadas tortuosas y ventosidades fragantes, y con la sensación de que el alma se le escurría en aguas abrasivas" (G.L. 117).

En esta actitud y en la novelización de las expresiones correspondientes existe una degradación topográfica lateral: es decir, hay un consciente acercamiento a lo bajo, a lo inferior, a lo genital. Esta ambivalencia explica con claridad Bakhtin:

"Esta degradación es sinónimo de destrucción y sepultura (...) Pero todas las actitudes y expresiones degradantes de esta clase son ambivalentes (...) Esta es la razón por la que las imágenes de la orina y el excremento guardan un vínculo sustancial con el nacimiento, la fecundidad, la renovación y el bienestar" (51).

El motivo excremental penetra profundamente el "TEXTO" de García Márquez, tanto en lo que atañe a los personajes, como a los sucesos y al mismo lenguaje. De ahí que el tema del "mundo al revés", matizado por una

uerte dosis de humor sarcástico desempeña un papel básico en la obra del Nobel colombiano y provoca una risa transgresora y liberadora que permite alcanzar el más amplio sentido del motivo excremental. Inicialmente este punto de vista lo encontramos en el carnaval grotesco que origina Meme Buendía. Ella aparece en Macondo con "cuatro monjas y sesenta y ocho compañeras de clase a quienes invitó a pasar una semana en familia, por propia iniciativa y sin ningún anuncio" (C.A. 254). La transgresión social va en aumento cuando se rompen las apariencias de las normas de afuera y se revela con transparente sarcasmo la alteración del mundo oficial:

"Otro día, las monjas armaron un alboroto porque el coronel Aureliano Buendía orinó bajo el castaño sin preocuparse de que las colegialas estuvieran en el patio" (C.A. 254).

Pero el desastre cómico-excremental se desata frente a la puerta del retrete, cuando las colegialas necesitan satisfacer sus necesidades fisiológicas:

"La noche de su llegada, las estudiantes se embrollaron de tal modo tratando de ir al excusado antes de acostarse, que a la una de la madrugada todavía estaban entrando las últimas" (C.A. 255).

Para remediar tan cómica, pero trágica situación, la cuaresmal Fernanda compró setenta y dos bacinillas. La solución nocturna se convirtió en problema diurno porque el narrador muy graciosamente establece una grotesca ley conmutativa:

"Fernanda compró entonces setenta y dos bacinillas, pero sólo consiguió convertir en un problema matinal el problema nocturno, porque desde el amanecer había frente al excusado una larga fila de muchachas, cada una con su bacinilla en la mano, esperando turno para lavarla" (C.A. 255).

El símbolo de la bacinilla siempre aparece asociado a Fernanda del Carpio. Este utensilio cotidiano - desplazamiento simbólico de la letrina- pertenece al uso del mundo oficial, al mundo del progreso en el que se fabrican en serie productos de consumo homogéneo para organizar la vida. De esta manera el progreso va estableciendo jerarquías sociales e introduciendo valores cuantitativos, como el afán de lucro, la acumulación y la fascinación especular por los objetos producidos; es el tránsito de la economía del trueque de las cosas al mercado capitalista del signo \$:

"Las letrinas son el lugar infernal por definición. El sitio de la pudrición es el de la perdición: este mundo. La condenación de este mundo es la condenación de la putrefacción y de

la posición por adorarla y adorarla: el becerro de oro es excrementicio" (52).

En la base de esta oposición, observamos que los mismos consumidores se convierten en imágenes burlescas de los productos que consumen. Son "bípedos domésticos", en palabras de Octavio Paz, que se pierden enrejados en falsos preceptos económicos que los alienan y los convierten en entes que vegetan porque aún les queda algo de vida, pero es una vida no vivida, extraña y ajena a sus principios naturales. Su vida monótona, clausurada, no les permite ser el conjuro mítico entre lo sublime y lo obscuro. Por eso Ursula Buendía consciente de la sensibilidad carnavalesca, en un intento dramático de retorno cósmico al desorden original propone:

"Que abran puertas y ventanas", gritaba, "Que hagan carne y pescado que compren las tortugas más grandes, que vengan los forasteros a tender sus patates en los rincones y a orinarse en los rosales, que se sienten a la mesa a comer cuantas veces quieran, y que eructen y despotriquen y lo embarren todo con sus botas, y que hagan con nosotros lo que les dé la gana, porque ésa es la única manera de espantar la ruina" (C.A. 253).

Esta actitud carnavalesca de Ursula, práctica desbordante de los placeres prohibidos, es la oposición franca y abierta al enclaustramiento de Fernanda del

Carpio. La oposición adquiere tintes dramáticos cuando Fernanda se convierte en el eje hegemónico de la casa de los Buendía, a la muerte de Ursula: "La pasión claustral de Fernanda puso un dique infranqueable a los cien años torrenciales de Ursula" (C.A. 336).

En la actitud cuaresmal de Fernanda del Carpio subyace la oposición de cara y sexo; risa y sonrisa que recoge la tradición del Arcipreste de Hita, Fernando de Rojas y de Francisco Delicado entre los más representativos. De allí ha salido una de las corrientes eróticas ya no poblada de ninfas y princesas sino de robustas y lascivas mujeres de carne y hueso.

Leer la original relación amorosa del sicalíptico Aureliano Segundo y de su formal y reprimida esposa Fernanda del Carpio es adentrarnos no sólo en la oposición bipolar entre la cuaresma y el carnaval, sino en un verdadero festival de vida y erotismo; es la pareja carnavalesca que lucha contra los yerros culturales que separan al hombre del hombre, al hombre de la naturaleza y de su propio origen natural.

La sonrisa carnavalesca se va perfilando con la insistente monotonía erótica de Fernanda, quien después de muchas previsiones íntimas, decide entregarse a su

esposo a las dos semanas de casada envuelta en un camisión blanco "y con un ojal grande y redondo primorosamente ribeteando a la altura del vientre" (C.A. 206):

"Aureliano Segundo no pudo reprimir una explosión de risa.  
-Esto es lo más obsceno que he visto en mi vida gritó, con una carcajada que resonó en toda la casa-. Me casé con una hermanita de la caridad" (C.A. 206).

La lectura de la cita no puede hacerse sino a través de la oposición de "cuerpo/no cuerpo" que "mide los grados de frío o de fiebre de un espíritu o de una civilización" (53). El frío del no cuerpo lo encontramos en la liturgia amatoria de Fernanda del Carpio, quien ha elaborado un calendario relamido de crucesitas moradas con las cuales señala las fechas en las que debe evitar todo trato carnal con su esposo:

"Descontadas la semana santa, los domingos, las fiestas de guardar, los primeros viernes, los retiros, los sacrificios y los impedimentos cíclicos, su anuario útil quedaba reducido a 42 días desperdigados en una maraña de cruces moradas" (C.A. 217)

La frígida y calculada proporción amatoria de Fernanda pronto alteraron la semántica íntima del matrimonio dando cabida al desbordamiento erótico de José

Arcadio Buendía con Petra Cotes, símbolo extensivo del cuerpo de Pilar Ternera "fiebre" erótica de Macondo. La nueva sintáxis amorosa de los Buendía y los Del Capiro se tradujo en un auténtico triángulo amoroso:

"Así continuaron viviendo los tres sin estorbarse: Aureliano Segundo puntual con ambas, Petra Cotes pavoneándose de la reconciliación y Fernanda fingiendo que ignoraba la verdad" (C.A. 206).

La sintáxis de este triángulo amoroso es muy significativa. La guerra florida entre el mundo cuaresmal y el mundo carnavalesco, cuerpo/no cuerpo, cara/sexo encuentra un nuevo motivo de ruptura del mundo normal. La alianza erótica de Petra Cotes y Aureliano Segundo enmaraña carnavalescamente los ciclos naturales, con arreglo al modelo rabelaisiano y a la particular aprehensión que hace García Márquez de los mitos iterativos (54) en que se asocian las actividades profanas con los ritos divinos:

"Le bastaba llevar a Petra Coates a sus criaderos y pasearla a caballo por sus tierras, para que todo animal marcado con su hierro sucumbiera a la peste irremediable de la proliferación: sus yeguas parían trillizos, las gallinas ponían dos veces al día y los cerdos engordaban con tal desenfreno que nadie podía explicarse tan desordenada fecundidad como no fuera por arte de magia" (C.A. 168).

Esta ambigua imagen carnavalesca de proliferación erótico-económica se desenvuelve simultáneamente durante el tiempo en que Macondo se encuentra obnubilado por la inverosímil prosperidad de la compañía bananera. Es una genial novelización en la que el autor aborda orientadoramente un mismo tema en dos niveles: lo histórico y lo carnavalesco. La proliferación y el derroche de riquezas como realidad inmediata e histórica de Macondo, y la risa festiva provocada por la influencia simpática del acto sexual sobre la fecundidad de la naturaleza:

"Mientras más destapaba champaña para ensopar a sus amigos, más alocadamente parían sus animales, y más se convencía él de que su buena estrella no era cosa de su conducta sino influencia de Petra Cotes" (C.A. 188).

Retomando la metáfora epistemológica del excremento, observamos que en otras obras del "TEXTO" de García Márquez se encuentra algunas veces aislada. En Crónica de una muerte anunciada, Santiago Nasar sueña que atraviesa un bosque donde cae una llovizna tierna y "al despertarse se sintió por completo salpicado de caçada de pájaros" (C.M. 9), sueño premonitorio de su triste final. En El general en su laberinto, volvemos a encontrar esta imagen cuando el general en plena guerra por la liberación del Sur, despide a un inesperado

visitante diciéndole: "Vaya y cuénteles al mundo cómo me vio morir, cagado de gallinas en esta playa inhóspita" (G.L. 24). Pero en El otoño del patriarca, como en Cien años de soledad, la metáfora excremental es estructural y va ligada a la crítica del poder despótico.

Por un secreto instinto, el patriarca permanece "inmune a las cagadas de los pájaros de la madre muerta" (O.P. 98). Comparte el palacio de gobierno con las vacas y con sus bostas excrementicias; a menudo chapalea en ellas y noche tras noche cumple el rito sagrado de encender las bostas de boffiga, con cuyo humo evoca el recuerdo de una infancia escamoteada. Pero es tal vez en su historia con Leticia Nazareno donde la comicidad de lo excremental y la imagen del cuerpo grotesco se presenta de manera más crítica y trágica. Cuando Leticia Nazareno se relaciona amorosamente con el patriarca, éste ya es un anciano y por tanto podría atribuirse a debilidad senil la pérdida del control de los esfínteres que ocurre siempre en los encuentros sexuales con ella:

"(...) mientras Leticia Nazareno le apartaba el testículo herniado para limpiarle los restos de la caca del último amor, lo sumergía en las aguas lustrales de la bañera de peltre con patas de león y lo jabonaba con jabón de reuter y lo despercudía con estropajos y lo enjuagaba con agua de frondas hervidas (...) le embadurnaba las bisagras de las piernas con manteca de cacao para aliviarle las escaldaduras del braquero, le

empolvaba con ácido bórico la estrella mustia del culo y le daba nalgadas de madre tierna (...)" (O.P. 161).

El narrador no le ahorra situaciones degradantes al patriarca, en su afán de criticar su triste papel de dictador, como aquella imagen injuriosa y cómica de la descripción del desmesurado miembro viril que le había granjeado la fama de "gran macho" y que no era más que un testículo herniado:

"(...) que si Dios es un macho como usted dice dígame que me saque este cucarrón que me zumba en el oído, le decía, se desabotonaba los nueve botones de la bragueta y le mostraba la potra descomunal, dígame que me desinfe esta criatura (...)" (O.P. 21).

El testículo herniado constituye un verdadero leitmotiv de la imagen carnavalesca del cuerpo grotesco y su verdadero significado de destronamiento caricaturesco. "La potra" simboliza irónicamente la imagen del machismo y el hiperbolismo degradado de su falso poder dictatorial:

"Y le solté los botones de la bragueta y me quedé crispada de horror porque no encontré lo que buscaba, sino el testículo enorme nadando como un sapo en la oscuridad, lo solté asustada, se apartó, anda con tu mamá que te cambie por otro, le dije, tu no sirves (...)" (O.P. 150).

Finalmente, en este proceso de "destronamiento" y de asociación del motivo excremental y del motivo erótico, el patriarca también representa la imagen grotesca de las manifestaciones de erotismo anal:

"(...) él la volteó bocabajo en las tablas de lavar y la sembró al revés con un ímpetu bíblico que la pobre mujer sintió en el alma con el crujido de la muerte y resolvió qué bárbaro general, usted ha debido de estudiar para burro, y él se sintió más halagado con aquel gemido de dolor que con los ditirambos más frenéticos de sus aduladores de oficio y le asignó a la lavandera una pensión vitalicia para la educación de sus hijos" (O.P. 52).

La mezcla de lo obsceno y de lo sexual crea ese efecto de perverso goce que se observa en el Patriarca y que pone en evidencia el aspecto más burdo de su bestialidad humana, con la que el dictador se muestra inferior a los propios animales.

Manejando el motivo excremental, García Márquez establece un sistema de desplazamientos axiológicos, de reducciones dogmáticas creando el marco de un nuevo escenario cognitivo de nuestra historia.

El poder disolvente de las imágenes carnavalescas del "TEXTO" de García Márquez responde al malestar popular de la historia. El pueblo intenta, en estas prácticas

rupturadoras, una nueva perspectiva de autodeterminación. En su "TEXTO" se aprehende, se reelabora y se resuelve las formas semánticas de la cultura popular. La carnavalización de su discurso da cuenta de la interacción conflictiva de una historia formalizada bajo los preceptos de un etnocentrismo calculado que no ha hecho sino revolcarse "ad infinitum" en sus propios excrementos.

### NOTAS DEL TERCER CAPITULO

1. Umberto Eco, Obra abierta. Forma e indeterminación en arte contemporáneo. Barcelona, Seix Barral, 1965. Véase especialmente las páginas 43-55 y 315-321.
2. Erich Auerbach, Mimesis. (Traducción de I. Villanueva y E. Imaz), México, Fondo de Cultura Económica, pág. 404.
3. M.M. Bakhtin, La cultura popular... Op. cit., pág. 10.
4. Ibidem., pág. 12.
5. Ibidem., pág. 70.
6. Umberto Eco, "Los marcos de la libertad cómica", en !Carnaval!, Umberto Eco y otros. (Traducción de Mónica Mansour), México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pág. 9-20.
7. M.M. Bakhtin, Ibidem., pág. 67.
8. Ibidem., pág. 66.
9. Ibidem., pág. 67.
10. Ibidem.,
11. Henri Bergson, La risa, Madrid, Espada-Calpe, 1973, pág. 17.
12. Freud, The Standard Editions, 24 Vols. Londres, Hogarth Press, 1953-1962, pág. 144-145.
13. Jean Fourastié, "Reflexiones sobre la risa", Diógenes, 1983, No. 121, pág. 129-143.
14. M.M. Bakhtin, Estética..., Op. cit., pág. 387.
15. Román Gómez de la Serna, Op. cit., pág. 163.

16. Cf. "La palabra en la novela" en Problemas literarios... Op. cit., pág. 72-234.
17. Tatiana Ruvnova, F. Delicado puesto en Diálogo, Op. cit., pág. 51.
18. M.M. Bakhtin, Op. cit. pág. 123
19. Manuel Gutiérrez Estévez, "Una visión antropológica del carnaval", en Formas carnalescas en el arte y la literatura, Javier Huerta Calvo (ed.), Barcelona, Ediciones Serbal, 1989, pág. 33-62.
20. Cit. V. V. Ibanov, "La teoría semiótica del carnaval como la inserción de los opuestos bipolares", en !Carnaval!, Op. cit., pág. 24.
21. Yuri Lotman, "Culture and Information", Dispositio, I, 1976, pág. 213-215.
22. Arich Auerbach, Op. cit., pág. 262.
23. Ibidem.,
24. M.M. Bakhtin, Estética... Op. cit. pág. 387.
25. El primer cuento que publicó García Márquez fue "La tercera resignación". Veinticinco años más tarde el autor lo recogió en el volumen Dios de perro azul.
26. Jean Fourastié, Op. cit., pág. 133.
27. Roland Barthes, El placer del texto. Lección inaugural. pág. 121-122.
28. Ver Edmond Cros, Ideología y genética textual, Madrid, Cupsa, 1980, pág. 28 y Helena Beristain, Diccionario de Retórica y Poética, México, Editorial Porrúa, pág. 302-303.
29. Ver, Pablo López Capestony, "El estilo enfático de Gabriel García Márquez", México, Cuadernos Americanos, No. 4, julio-agosto, 1975, pág. 230-248.
30. Emile Benveniste, Problemas de lingüística general I, (Traducción de Juan Almela), México, Siglo Veintiuno, 1980, pág. 175.
31. M.M. Bakhtin, "La palabra en la novela", Op. Cit. pág. 72.

32. Ver, Francisco López Estrada, "Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana", en Formas carnavalescas, Op. cit., pág. 81.
33. Henri Bergson, Op. cit., pág. 116.
34. Francisco López Estrada, Op. cit., pág. 84.
35. Helena Beristain, Op. cit., pág. 251.
36. Eco, ¡Carnaval!. Op. cit. pág. 87.
37. Jacques Gilard, Prólogo a G.G.M., Obra periodística, Vol. IV, De Europa y América (1955-1960), Barcelona, Bruquera, 1983, pág. 20.
38. M.M. Bakhtín, Problemas literarios... Op. cit. pág. 231.
39. Octavio Paz, Eosdata, México, Siglo XXI, pág. 11.
40. Ibidem., pág. 40.
41. M. M. Bakhtín, Problemas Literarios..., Op. cit., pág. 566.
42. Ver, "El humor numérico en Cien años de soledad", en García Márquez, Peter Earle (edi), Madrid, Taurus, 1981, pág. 164.
43. M. M. Bakhtín, "El banquete de Rabelais", en La cultura popular..., Op. cit., pág. 250-272.
44. Ibidem.
45. Octavio Paz, Coniunciones y disyunciones, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1978, pág. 29.
46. Ibidem., pág. 32.
47. Ibidem.
48. Ibidem., pág. 30.
49. Ibidem.
50. La dualidad sol y excremento se polarizó en los dos grandes poetas barrocos: Góngora y Quevedo. En la narrativa contemporánea hay otros ejemplos de desprejuiciado tratamiento del motivo excremental.

tal es el caso por excelencia de Henry Miller. Aunque otros ejemplos son clásicos: Aristófanes, Rabelais y Jonathan Swift. Sobre este último véase el capítulo XIII, "La visión excremental", en el libro de Norman O. Brown, La vista contra la muerte.

51. M. M. Bakhtin, La cultura popular..., Op. cit. pág.
52. Octavio Paz, Coniunciones ... Op. cit., pág. 30.
53. Ibidem., pág. 44.
54. Ver G.S. Kirk, El mito significado y funciones, en las distintas culturas. Barcelona, Seix Barral, 1971, pág. 302 y ss. y Joseph Campbell, El héroe de las mil caras, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

## CONCLUSIONES

Después de una lectura apoyada en el enfoque histórico-social de la teoría bakhtiniana, el "TEXTO" de Gabriel García Márquez constituye un vasto paradigma lingüístico-cognitivo en el cual se entabla un diálogo polémico sobre la reconstrucción popular de la historia latinoamericana.

Más que el desciframiento hermenéutico del lenguaje empleado, más que la valoración inmanente del "TEXTO" garciamarquiano, nuestro estudio cumplió su parábola y ha demostrado que: el ordenamiento textual modeliza un

espacio semiótico-cultural donde se "socializa" -en sentido de Gramsci- la completud de los valores ético-cognitivos pertenecientes a la esencia histórica latinoamericana y fácilmente perceptibles por los colombianos ya que forman parte de su diario vivir.

Con la clarividente intención axiológica de socializar la realidad histórica como práctica vital, -económica, política y cultural-, García Márquez denuncia, como Martín Fierro, "Males que conocen todos/pero naides contó". En su "TEXTO" describe eficazmente las causas de la pérdida de la autenticidad original, de los fracasos revolucionarios y de las prácticas políticas ya agotadas. Clama iterativamente lo que hay que hacer para salvarse del estigma histórico del silencio de "aquí no ha pasado nada". Su arquitectónica textual no es solamente estética sino ética, porque posee una homofónica orientación discursivo-ideológica inequívoca: su "TEXTO" es la modelización de su ideología y de su particular concepción de nuestra historia.

Esa ideología se expresa en su obra en varios niveles, como ya lo demostramos, -y de un modo exhaustivo-, en la tesis: "no somos europeos" ni somos "gringos", somos latinoamericanos, síntesis de su claror histórico dentro de la dialéctica materialista.

García Márquez construye esta dialéctica ideológico-verbal al filo del habla popular. Su denuncia se desenvuelve en medio de las refracciones de la palabra ajena orientada por un mono-dialogismo que tiene su origen en el prurito de la autoexpresión cognitiva y axiológica del autor. En un sentido estricto, el "TEXTO" de García Márquez, shakespearianamente hablando, no está hecho de la misma materia del habla popular, sino que se apropia de la conciencia del pueblo para plasmar su vasto conocimiento de la historia latinoamericana. Paralelamente, su enunciado es el resultado de la novelización y parodización del discurso oficial. **en** **que** destrona la soledad histórica latinoamericana provocada por el imperio de los grandes capitales.

La socarronería, la ambigüedad, la ambivalencia y el humor frío y profano desempeñan un papel esencial en el "travestier" del mito oficial de la historia y le sirven de apoyo para cuestionar y denunciar los pre-conceptos, la ortodoxia y la retórica de los historiadores, y para profanar los límites impuestos por la cultura dominante y por el lenguaje normativo de las academias, de las instituciones religiosas, jurídicas, culturales y militares. Su licencia poética es siempre una reflexión irónico-creadora sobre la libertad, la autonomía y el

derecho a ser nosotros mismos. De esta manera, el Nobel colombiano devela la otra cara de la historia, -la popular- y nos presenta el otro rostro del ser latinoamericano, identificándolo como un ser histórico concreto y determinado que intenta salir del caos y de las revoluciones infructuosas. Anhela dejar el turno histórico a una generación solidaria, consciente del papel real que debe desempeñar en el escenario de la historia y sobre todo de recobrar la memoria. Una generación capaz de hacer realidad sus deseos manifestados testamentariamente al mundo entero en Estocolmo en octubre de 1982:

"Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de vivir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra".

En síntesis, queremos hacer hincapié en que, su concepción de la historia latinoamericana no es trágica ni pesimista como la han estigmatizado los estudiosos de su obra. Es la visión de un escritor-crítico que ha comprendido lo que es preciso comprender: que en Latinoamérica aún es posible canjear la SOLEDAD por la SOLIDARIDAD y así volver a ser.

## BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA CITADAS

### A. OBRAS DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ

Cien años de soledad, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1982.

Crónica de una muerte anunciada, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1981.

Crónicas y reportajes, Bogotá, COLCULTURA, 1976

El amor en los tiempos del cólera, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1985.

El coronel no tiene quien le escriba, Bogotá, Ediciones Orbis, 1982.

El general en su laberinto, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1987.

El otoño del patriarca, Bogotá, Ediciones Nacionales, 1975.

Obra periodística, Barcelona, Editorial Bruguera, 1983.

Todos los cuentos, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1983.

#### B. ENTREVISTAS Y REPORTAJES

Cato Susana, "García Márquez regresó a Bolívar al campo de batalla". Responde el escritor a las críticas en Colombia. México, Proceso, No.648, 3 de abril, 1989.

Gonzales Bermejo, Ernesto, "Con Gabriel García Márquez ahora doscientos años de soledad", en Cosas de escritores, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971.

Mendoza, Plinio Apuleyo, Gabriel García Márquez. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. "El olor de la guayaba". Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1982.

Ferreiro, Manuel, "Entrevista", La Habana, Bohemia, 1979.

Rentería Montilla, Alfonso (ed.), García Márquez habla de García Márquez, Bogotá, Rentería Editores, 1979.

Samper, María Elvira, Entrevista exclusiva con García Márquez, "El general en su laberinto un libro vengativo", México, La Jornada, 9 de abril, 1989.

Stone, Peter, "García Márquez habla de García Márquez", Bogotá, El Tiempo, 29 de abril, 1979.

#### C. OBRAS SOBRE EL AUTOR

Alfaro, Gustavo, Constantes de la historia de Latinoamérica en García Márquez, Cali, Banco Popular, 1979.

Arango, Manuel Antonio Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Arnau, Carmen, El mundo mítico de Gabriel García Márquez, Barcelona, Ediciones Península, 1971.

Bollettino, Vincenzo, Breve estudio de la novelística de García Márquez, Madrid, Plaza Mayor, 1973.

Canfield, Martha, El "patriarca" de García Márquez. Arquetipo literario del dictador hispanoamericano, Firenze, Università degli studi di Firenze, 1984.

Carrera González, Olga, El mundo de macondo en la obra de Gabriel García Márquez, Miami, Ediciones Universal, 1974.

Carrillo, Germán Darío, La narrativa de Gabriel García Márquez. Ensayos de interpretación, Madrid, Editorial Castalia, 1975.

Collazos, Oscar, García Márquez: La soledad y la gloria, Barcelona, Plaza y Janés, 1988.

Cortés, Guillermo, Mito y realidad en Cien años de soledad, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.

González Bermejo, Ernesto, Cosas de escritores, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971.

Guevara, Adelis, Nacimiento y apoteosis de una novela. El estudio de la novelística de García Márquez, Mérida, Consejo de desarrollo científico y humanístico de la Universidad de los Andes, 1980.

Gullón, Ricardo, García Márquez o el olvidado arte de contar, Madrid, Taurus, 1970.

Jara, René y Jaime Mejía, Las claves del mito en Gabriel García Márquez, Chile, Editorial Universidad de Valparaíso, 1972.

Kulin, Katalin, Creación mítica en la obra de García Márquez, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980.

Ludmer, Josefina, "Cien años de soledad": una interpretación, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

Maturo, Graciela, Claves simbólicas de Gabriel García Márquez, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1977.

Mejía, Duque, Jaime, Mito y realidad en Gabriel García Márquez, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1970.

Mercado Cardona, Homero, Macondo una realidad llamada ficción, Barranquilla, Ediciones Universidad del Atlántico, 1971.

Palencia-Roth, Michael, Gabriel García Márquez: La línea, El círculo y Las metamorfosis del mito, Madrid, Gredos, 1983.

Solera, Pedro, El otro García Márquez. Los años difíciles, Bogotá, Plaza y Janés, 1988.

Vargas Llosa, Mario, García Márquez: historia de un deicidio, Caracas, Monte Avila, 1971.

Volkening, Ernesto, Cien años de soledad: nueva novela latinoamericana, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1969.

#### D. ARTICULOS SOBRE LA OBRA Y EL AUTOR

Avila Rodríguez, Benigno, "La realidad simbólica en la novela Crónica de una muerte anunciada" de Gabriel García Márquez, Cali, Universidad del Valle, XVI Congreso Nacional de Profesores Universitarios de Español y Literatura, 1981. (Ponencia).

Cobo Borda, Juan Gustavo, "Crónica de una muerte anunciada", la nueva novela de García Márquez, Bogotá, Eco, 234, abril 1981.

Cuevas Cancino, Francisco, "Carta abierta" a García Márquez, México, Uno más Uno, 27 de agosto, 1989.

D'artagnan, "Bolívar libidinoso", Bogotá, El Espectador, 30 de abril, 1989.

Fuentes, Carlos, "García Márquez: la segunda lectura", en La nueva novela hispanoamericana, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980.

Gariano, Carmelo, "El humor numérico en Cien años de soledad", en García Márquez de Peter Earle (ed.), Madrid, Taurus, 1981.

Gilard, Jacques, Prólogo a Gabriel García Márquez, en obra Periodística, Barcelona, Editorial Bruquera, 1983.

Hernández de López, Ana María, "La significación del epígrafe en crónica de una muerte anunciada", en El punto de mira: Gabriel García Márquez, Madrid, Editorial Pliegos, 1985.

Jarvis, Bárbara M. "EL halcón y la presa": identidades ambiguas en Crónica de una muerte anunciada", en El punto de mira: Gabriel García Márquez, Madrid, Editorial Pliegos, 1985.

López Capestony, Pablo, "El estilo enfático de Gabriel García Márquez", México, Cuadernos Americanos, No. 4, julio-agosto, 1975.

Oviedo, José Miguel, "García Márquez en un Laberinto", México, La Jornada, No. 35, 11 febrero, 1990.

Rama, Angel, "García Márquez entre la tragedia del crimen y lo policial o crónica y pesquisa de la Crónica de una muerte anunciada", Uruguay, Sin Nombre, octubre-diciembre, 1982.

Rivadeneira, Carmen, "La verdadera crónica de una muerte anunciada: estuvimos con los protagonistas reales de la novela de García Márquez", España, Intervid, año 6, No. 271, 29 de julio-4 de agosto, 1981.

Rotella, Pilar, "Choricles of lost honor: Gabriel García Márquez's crónica de una muerte anunciada, and Henrich Böll's El honor perdido de Katharine Blum, Mississippi, State University, abril, 1984. (Ponencia).

Sarrailh, Michele, "Apuntes sobre el mito dariano" en El otoño del patriarca, Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, No. 340, octubre, 1978.

Todorov, Tzvetan, "Macondo en París", Xalapa, Texto Crítico, IV, septiembre - diciembre, 1978.

#### E. RECOPIACIONES CRITICAS

LASTRA, Pedro (ed), Asedios a García Márquez, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969. Contiene: Mario Benedetti, "Gabriel García Márquez o la vigilia dentro del sueño"; Emmanuel Carballo, "Gabriel García Márquez, un gran novelista latinoamericano"; Pedro Lastra, "La tragedia como

elemento estructural en "La hojarasca"; Juan Loveluck, "Gabriel García Márquez narrador colombiano"; Julio Ortega, "Gabriel García Márquez/Cien años de soledad"; José Miguel Oviedo, "Macondo un territorio mágico y americano"; Angel Rama, "Un novelista de la violencia americana"; Mario Vargas Llosa, "García Márquez de Aracataca a Macondo"; Ernesto Volkening, "Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado" y "A propósito de la mala hora" y una contribución bibliográfica de Gabriel García Márquez de Pedro Lastra.

CASA DE LAS AMERICAS, Recopilación de textos sobre García Márquez, La Habana, Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1969. Contiene: Luis Harss, "La cuerda floja"; Rosa Castro, "Con Gabriel García Márquez"; Armendo Durán, "Conversaciones con Gabriel García Márquez"; Claude Couffon, "Gabriel García Márquez habla de Cien años de soledad"; José Miguel Oviedo, "Macondo: un territorio mágico y americano"; Angel Rama, "Un novelista de la violencia americana"; Pedro Lastra, "La tragedia como elemento estructural de la Hojarasca"; Julieta Campos, "La muerte y la lluvia"; Jaime Tello, "Los funerales de la Mamá Grande"; Hernando Tellez, "La mala hora: Una novela del trópico"; Antonia Palacios, "Testimonio de vida y muerte"; Mario Benedetti, "La vigilia dentro del sueño"; Mario Vargas Llosa, "El Amadís en América"; Carlos Fuentes, "Macondo, sede del Tiempo"; Federico Alvarez, "Al filo de la soledad"; Omar González, "Entre lo nimio y lo glorioso"; Raúl Silva Caceres, "La intensificación narrativa en Cien años de soledad"; Revista El escarabajo de oro, "Un mito que deviene novela"; Jean Franco, "Un extraño en el paraíso"; Germán Vargas, "Un personaje: Aracataca"; Luis Adolfo Domínguez, "La conciencia de lo increíble"; Reinaldo Arena, "En la ciudad de los espejismos"; Rubén Cotelo, "García Márquez y el tema de la prohibición del incesto"; Alberto Hoyos "Un viaje al reino de la realidad mítica"; Sergio Benvenuto, "estética como historia"; Eduardo E. López Morales, "La dura Cáscara de la soledad"; Ernesto Volkening, "Anotado al margen de Cien años de soledad" y opiniones de Javier Arango Ferrer, Jean Franco, Alberto Dallal, Juan Flo, Federico Alvarez, Ernesto Volkening, Mauricio de la Selva, José Miguel Oviedo, Oscar Collazos, Manuel Pedro González, Francisco de Oraá, Angela Bianchini, Paolo Milano, Jean Baptiste Lassegue, Jaime Giordano, Guillermo Blanco, Roberto Montero, Miguel Donoso

Pareja, Rosario Castellanos, Claude Couffon, Emir Rodríguez Monegal, y una bibliografía complementaria.

EARLE, Peter, (ed.), García Márquez, (serie El escritor y la crítica), Madrid, Ediciones Taurus, 1981. Contiene:

Ernesto Volkening, "Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado"; Angel Rama, "Un novelista de la violencia americana"; Pedro Lastra, "La tragedia como elemento estructural de La Hojarasca"; Emmanuel Carballo, "Un gran novelista latinoamericano"; Donald McGrady, "Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez"; Peter G. Earle, "El futuro como espejismo"; Carlos Fuentes, "García Márquez: Cien años de soledad"; Juan Benet, "De Canudos a Macondo"; Tzvetan Todorov, "Macondo en París"; Emir Rodríguez Monegal, "Novedad y anacronismo de 'Cien años de soledad'"; Ricardo Gullón, "García Márquez o el olvidado arte de contar"; Reinaldo Arenas, "Cien años de soledad en la ciudad de los espejismos"; Carmelo Gariano, "El humor numérico en 'Cien años de soledad'"; José Miguel Oviedo, "Gabriel García Márquez" La novela como taumaturgia"; Seymour Menton, "Ver para no creer: 'El otoño del patriarca'"; Carmen Martín Gaité, "El otoño del patriarca" o la identidad irrecuperable"; Julio Ortega, "El otoño del patriarca, texto y cultura"; Ernesto González Bermejo, García Márquez: Ahora doscientos años de soledad"; William Kennedy, "El tranvía amarillo en Barcelona y otras versiones"; Harley O. Oberhelman, Gabriel Eligio García habla de Gabito", y una bibliografía complementaria.

HERNANDEZ, Ana María (ed), En el punto de mira: Gabriel García Márquez, Madrid, Editorial Pliegos, 1985. Contiene María Teresa Arun Kumar, Aspectos vanguardistas en La hojarasca"; Dulce Andrigueto, "El falso poder de la autoridad en La mala hora"; Edgar Palewonsky-Conde, "La escritura como acto revolucionario: Los funerales de la Mamá Grande"; Lida Aronne-Amestoy, "Blacabunderias del método: el recurso al discurso en García Márquez"; Melvin S. Arrington, Jr. "La viuda de Montiel": un retrato en miniatura de Macondo"; Matilde L. Boo, "la increíble y triste historial de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada", de García Márquez, y Tormento, de Galdós: Significación irónica de la realidad"; Nancy M. Kason, "El arte del ambiente psicológico en Un día de estos"; Fernando Burgos,

"El cuento como epica de la imaginación en García Márquez"; Arthur J. Eavez, "Tiempo y significación en Cien años de soledad"; Emilio F. García, "El mundo desrealizado de Cien años de soledad"; Teresa Méndez-Faith, "Aracataca re-visitada: Génesis y significación de Macondo"; Julio Ortega, "La primera página de Cien años de soledad"; Allen Smith, Jr. "Génesis y revelación de Macondo"; J. Dawid Suárez Torres, "Las plagas en Cien años de soledad"; Clara Thurner, "La alienación en Cien años de soledad"; April Ginther, "Vida en la muerte: presencia y efecto de la atrocidad en El otoño del patriarca"; Lydia D. Hazera, "La desmitificación del patriarca"; Ana María Hernández de López, "La significación del epigrafe en Crónica de una muerte anunciada"; Bárbara M. Jarvis, "El halcón y la presa: identidades ambiguas en Crónica de una muerte anunciada"; Monique J. Lemaitre, "Identidad cultural en Crónica de una muerte anunciada"; "Adelaida López de Martínez, "El neorrealismo de Gabriel García Márquez"; Alicia Ríos, "De El carnero a Crónica de una muerte anunciada"; Aleida Anselma Rodríguez, "La construcción panóptica en Crónica de una muerte anunciada"; Jorge Ruffinelli, "Crónica de una muerte anunciada: historia o ficción"; José Luis Ramos Escobar, "Desde Yoknapatawpha a Macondo: Un estudio comparado de William Faulkner y Gabriel García Márquez"; Susan Snell, "William Faulkner, un guía sureño a la ficción de García Márquez"; Juan Manuel Marcos, "García Márquez o la crónica de una desesperación"; Alexis Márquez Rodríguez, "Deslinde entre el realismo mágico y lo real maravilloso a propósito de la novelística de García Márquez"; Roberto Herrera, "Gabriel García Márquez: el hombre".

"Los Cien años de soledad de Gabriel García Márquez", "Coral" Revista de turismo-Artecultura, Valparaíso, Chile, No. 9, junio 1969. Contiene: Julio Flores, "Semblanza del autor de Cien años de soledad"; Ignacio Valente, "García Márquez: Cien años de soledad"; Alberto Lleras, "Cien años de soledad"; Sergio Benvenuto, "Cien años de soledad"; Mario Rodríguez Fernández, "Los Cien años de soledad de Gabriel García Márquez"; Mario Vargas Llosa, "Cien años de soledad: Amadís de América"; Yerko Moretic, "Cien años de soledad"; Eduardo Tijeras, "Tantos años de soledad merecen un par de objeciones solitarias"; Roberto García Peña, "Cien años de soledad gran novela de América"; Francisco de Oraá, "Mucho más de Cien años de soledad"; Alone, "Cien

años de soledad"; Reinaldo Arenas, "Cien años de soledad en la ciudad de los espejismos".

"Gabriel García Márquez en Índice", Madrid, año XXIV, No. 237, noviembre, 1968. Contiene: "G.G.M., Autosemblanza"; Armando Fuente, "Gabriel García Márquez (Gabo) señor de Macondo"; Leopoldo Azancot, "G.G. Márquez habla de política y de literatura"; Luiso Torres, "Macondeando"; Leopoldo Azancot, "Fundación de la novela latinoamericana"; "Vargas Llosa, Lezama y García Márquez"; "Esto lo contó García Márquez"; Claude Fell, "Ante la crítica francesa" y Jean Franco, "El mundo grotesco de García Márquez".

"Supplement on Gabriel García Márquez One Hundred Years of Solitude", en 70 Review, New York, Center for Inter-American Relation, 1971, Edited by Ronald Christ, 1971. Contiene: "Essays translated from the spanish": Reinaldo Arenas, "In the town of Mirages"; Armando Duran "Conversations with Gabriel García Márquez"; Carlos Fuentes, "Macondo, Seat of Time"; Emir Rodríguez Monegal, "A writer's feat"; Mario Vargas Llosa, "García Márquez: From Aracata to Macondo"; Raúl Silva Cáceres, "The narrative Intesification in One Hundred Years of solitude"; Review. "From the Unites States: Michael Wood. "From the French": Cristian Audejean; Serge Gilles; Severo Sarduy; Raphael Sorin. "From the portuguese": Sergio Sant'Anna. "From the German": Hans Heinz Hahn; Gunter W. Lorenz; Hans-Jürger Schmitt. "From the Italians": Dario Puccini.

F. BIBLIOGRAFIA GENERAL SOBRE TEORIA Y CRITICA LITERARIA:

Aristóteles, La poética, (Versión de García Bacca), México, Editores Unidos, 1975.

Auerbach, Erich, Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental, (Traducción de I. Villanueva y E. Imaz), México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Adorno, Theodor, Teoría Estética, (Traducción de Fernando Riaza), Barcelona, Ediciones Orbis, 1983.

Bachelard, Gastón, La poética del espacio, (Traducción de Ernestina Champourcin), México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Bakhtin, M.M., Estética de la creación verbal, (Traducción de Tatiana Bubnova), México, Siglo XXI, 1985.

..... La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais, (Traducción de Julio Forcat y César Conroy), Madrid, Alianza Editorial, 1988.

..... Problemas literarios y estéticos, (Traducción de Alfredo Caballero), La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1988.

..... Problemas de la poética de Dostoievski, (Traducción de Tatiana Bubnova), México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

..... The dialogic Imagination, (Compilación y traducción de C. Emerson y M. Holquist), Austin, Texas University, 1980.

Berman, Marshall, Todo lo sólido se desvanece en el aire, (Traducción de Andrea Morales Vidal), México, Silo XXI, 1980.

Benveniste, Emile, Problemas de lingüística general I, (Traducción de Juan Almela), México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Bergson, Henri, La risa, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

Bubnova, Tatiana, "El espacio de Mijail Bajtín: Filosofía del lenguaje filosofía de la novela", México, Colegio de México, 1982.

..... "El texto literario, producto de interacción verbal". Teoría del enunciado en M.M. Bajtín, México, Acta Poética, UNAM., 4-5/1982-1983.

..... F. Delicado puesto en diálogo. Las claves bajtinianas en La Lozana Andaluza, México, UNAM, 1987.

Campbell, Joseph, El héroe de las mil caras, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

Campra, Rosalba, América Latina: La identidad y la máscara, México, Siglo XXI, 1987.

Cros, Edmond, Ideología y genética textual, Madrid, Cupsa, 1980.

Eco, Umberto, Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo, (Traducción de Ricardo Pochtar), Barcelona, Editorial Lumen, 1987.

..... Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo, Madrid, Seix Barral, 1965.

Eco, Umberto, V.V. Ivanov y Mónica Rector, !Carnaval! (Traducción de Mónica Mansour), México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Fernández, Retamar Roberto, Para una teoría de la literatura hispanoamericana, La Habana, Ediciones Pueblo y Educación, 1984.

Flores, Luis, Del español hablado en Colombia, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1975.

Foucault, Michel, Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión, México, Siglo XXI, 1981.

Fourastié, Jean, "Reflexiones sobre la risa", México, Diógenes, 1983.

Freud, Sigmund, The standar editiones, 24 Vol. Londres, Hogarth Press, 1953-1962.

Fuentes, Carlos, La nueva novela hispanoamericana, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980.

García, Antonio, Gaitán y el cambio de la revolución en Colombia, Bogotá, Ediciones Camilo, 1974.

García Márquez, Gabriel y Mario Vargas Llosa, La novela en América Latina, Perú, S.F.

Genette, Gérard, Palimpsestos. La literatura en segundo grado, (Traducción de Clelia Fernández Prieto), Madrid, Taurus, 1984.

..... Figures II, Paris, Seuil, 1960.

..... Figures III, Paris, Seuil, 1972.

Gómez de la Serna, Ramón, Ismos, Buenos Aires, Brujula, 1968.

Gramsci, Antonio, Cultura y literatura, (Traducción de J. Solá-Tura), Barcelona, Ediciones Península, 1977.

Hamon, Philippe, "Qu'est-ce qu'une description", Poétique, 12, 1972.

..... Introduction a l'analyse du descriptif, Paris, Hachette, 1981.

Holquist, Michael y Katherine Clark, Mikhail Bakhtin, Mass Harvard University Press, 1984.

Huerta Calvo, Javier (ed.), Formas carnavalescas en el arte y la literatura, Barcelona, Ediciones Serbal, 1989.

Kristeva, Julia, Semiotike, recherches pour une semanalyse, Paris, 1969.

..... El texto de la novela, (Traducción de Lordi Llovet), Barcelona, Editorial Lumen, 1974.

Kott, Jean, "El gran mecanismo en Shakespeare", la Habana, Casa de las Américas, No.25, años IV, 1964.

Kirg, G.S., El mito significado y funciones en las distintas culturas, Barcelona, Seix Barral, 1973.

Lotman, Yuri, "Culture and information", Dispositivo, 1976.

..... Estructura del texto artistico, (Traducción de Victoriano Imbert), Madrid, Ediciones Ismo, 1978.

Medvedev, N.N./ Bakhtin M.M. The formal method in literary scholarship, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1978.

Paz, Octavio, Coniunciones y disyunciones, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1978.

..... El Laberinto de la soledad, México, Ediciones Olimpia, 1978.

..... Fosdata, México, Siglo XXI, 1970.

Peristany, J.G. El concepto del honor en la sociedad mediterránea, (Traducción de J. M. María de la Mora), Barcelona, Editorial Labor, 1968.

Perus, Françoise, Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica. La Habana, Ediciones Casa de Las Américas, 1982.

..... Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1976.

..... "La conceptualización de la novela. Su relación con el estudio de la narrativa hispanoamericana", México, Plural, XVIII aniversario, septiembre, 1988.

Pinski, L., El realismo en la época renacentista, Moscú, Ediciones Literarias del estado, 1971.

Pouliquen, Hélen, "Presentación de M. Bajtín: biografía y bibliografía". Bogotá, Argumento, Sociología de la literatura, Nos. 10/11-12/13, 1985.

Rincon, Carlos, El cambio en la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica literaria, Bogotá, Colcultura, 1978.

Scherbina, Vladimir, "Dos culturas, dos concepciones", La Habana, El Caimán Barbudo, No. 87, febrero, 1975.

Todorov, Tzvetan, Le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981.

Voloshinov, Valentin N., El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, (Traducción del inglés de Rosa María Runsovich), Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1976.

## G. ANTOLOGIAS

Colombres, Adolfo. (C), La cultura popular, México, Fremia, 1987.

Gramsci, Antología, México, Siglo XXI, 1976.

Ocampo, Aurora M., La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, México, UNAM, 1984.

Pizarro, Ana, Hacia una historia de la literatura latinoamericana, México, El Colegio de México y la Universidad Simón Bolívar, 1984.

Rall, Dietrich, En busca del texto. Teoría de la recepción literaria, México, UNAM, 1987.

#### H. DICCIONARIOS:

Berinstáin, Helena, Diccionario de retórica y poética, México, Editorial Porrúa, 1985.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, (Traducción de Enrique Pezzoni), México, Siglo XXI, 1987.