

FACULTAD DE FILOSOFIA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS

*Revista de literaturas  
hispánicas*

NUMERO 10 - 1970

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO  
(REPUBLICA ARGENTINA)

Por Resolución emanada del Decanato, el "Instituto de Letras" cambia su denominación por la de "INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS". Asimismo la dirección del Instituto ha dispuesto denominar, a partir del presente número, "REVISTA DE LITERATURAS HISPANICAS" el anterior "Boletín de Literaturas Hispánicas".

**REDACCION Y CANJE:** ENTRE RIOS 758, ROSARIO (Santa Fe), Argentina.

**ADMINISTRACION:** Para la adquisición de la Revista y publicaciones del Instituto dirigirse al Sr. Secretario de Asuntos Financieros, a la misma dirección.

FACULTAD DE FILOSOFIA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS

*Revista de literaturas  
hispánicas*

NUMERO 10 - 1970

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO  
REPUBLICA ARGENTINA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS \*

*DIRECTORA*

EDELWEIS SERRA

*SECRETARIA TECNICA*

ROSA BOLDORI DE BALDUSSI

*AYUDANTES*

MARIA DELIA RASETTI

INES ROSALIA SANTA CRUZ

*AYUDANTE SUPLENTE*

GRACIELA ALVAREZ DE LALLI

\* Por resolución emanada del Decanato el Instituto de Letras cambia su denominación por la de Instituto de Investigaciones Literarias.

Asimismo la dirección del Instituto ha dispuesto denominar a partir del presente número "Revista de Literaturas Hispánicas" el anterior "Boletín de Literaturas Hispánicas".

## SUMARIO

EDELWEIS SERRA	
La búsqueda de la forma en Gabriel García Márquez	5
ROSA BOLDORI DE BALDUSSI	
Estructura y estilo en <i>La prodigiosa tarde de Baltazar</i>	18
INES R. SANTA CRUZ	
Lectura de <i>Una tarde después del sábado</i>	33
EVANGELINA SIMON DE POGGIA	
Anotaciones de antroponimia en <i>Cien años de Soledad</i>	59
MARIA DELIA RASETTI	
Análisis del "motivo" en <i>Los Funerales de la Mamá Grande</i>	88
MONICA COUZIER DE GONZALEZ DEL CERRO	
Aspectos de <i>La hojarasca</i>	99
GRACIELA ALVAREZ DE LALLI	
Bibliografía crítica sobre Gabriel García Márquez	106

Los autores firmantes son los únicos responsables de los respectivos trabajos publicados.

## LA BUSQUEDA DE LA FORMA EN GABRIEL GARCIA MARQUEZ

EDELWEIS SERRA

*"Yo buscaba la novela total"*

*"Lo que era el contenido del libro, la historia misma, la tenía redonda, la tenía completa desde muy joven":*

*"...tuve simplemente el trabajo de armar todo eso y estructurarlo".*

*"Ese es un problema puramente técnico."*

*"Yo lo que quería era sólo contar un buen cuento".*

*"Mi gran dificultad siempre fue encontrar el tono y el lenguaje para que esto se creyera".*

*"Entonces necesité escribir cuatro libros para aprender a escribir Cien años de soledad".*

(Declaraciones de Gabriel García Márquez a Mario Vargas Llosa publicadas en el volumen *La novela en América Latina: Diálogo*, Lima 1968).

He extractado del diálogo entre García Márquez y Vargas Llosa en Lima las precedentes declaraciones del autor de *Cien años de soledad*, ordenándolas en una secuencia encabezadora de este ensayo, cuyo tema arranca precisamente del reiterado aserto del novelista colombiano —difundido en notas y reportajes— sobre su búsqueda formal a través de cuatro libros hacia el logro de *la novela total*.

El novelista simplifica cuando asevera que su problema era *puramente técnico* ya que *la historia la tenía redonda desde muy joven* y *se trataba simplemente de armar todo eso y estructurarlo*. Los recursos técnicos son medios, no lo constituyen todo en el trabajo creador. Este consiste en algo más que la mera aplicación de técnicas en el tratamiento temático.

Una conciencia creadora persigue *la forma* a través de la técnica, entendiendo por tal en su nitidez etimológica y semántica —la *tekné* griega—

el arte —*poiésis*— de componer, de hacer de la historia un producto literario en virtud de la estructuración funcional del lenguaje. Esto es cuanto ha querido significar García Márquez. El rico venero de fábulas y experiencias vivenciales que nutrieron su imaginación en la niñez de Aracataca era la sustancia informe del contenido destinada a la construcción artística. Esa sustancia del contenido, de por sí neutra y extralingüística, sometida al tratamiento técnico narrativo produce la forma del contenido, es decir, se constituye en discurso literario, en esa convención estética que llamamos novela. En este proceso de formalización entran en juego todos los recursos del lenguaje, fónicos, léxicos, sintácticos, semánticos, por cuya virtud la mera historia deviene literatura.

Los estudios literarios contemporáneos comprueban en la novela la historia y el discurso literario.<sup>1</sup> Historia, en el sentido de evocación de una realidad con implicancia de acontecimientos y personajes extraídos de la vida real y de la fantasía. Pero la historia como tal, esto es, como fábula o argumento, también puede ser narrada por otros medios o por otros lenguajes: el teatro, el cine, la televisión, la historieta, etc. La historia no tiene en sí misma entidad en la narrativa pues no existe por sí en el nivel de las acciones mismas. La historia es una abstracción ya que en la novela es asumida por el discurso literario que la transmuta en forma narrativa. La historia es extraliteraria (y extralingüística), es una materia a transformar porque siempre es percibida por un narrador y transferida por una subjetividad que narra. Gracias al acto de verbalización de un emisor (el hablante literario) la historia se convierte, desde la situación comunicativa lingüística imaginaria del narrador, en mensaje narrativo destinado a un lector copartícipe. En este nivel no son los acontecimientos en sí cuanto importa sino el aspecto que el narrador imprime a lo narrado, el ángulo de visión desde el cual percibe y transmite, con modalidades diversas, la materia narrada. Por obra de los recursos técnicos y del arte verbal la historia se configura estéticamente en novela.

*La historia* que Gabriel García Márquez declara haber tenido completa desde muy joven pero sin hallar la expresión adecuada para novelarla es, en términos conceptuales, lo que los formalistas rusos tenían por *fábula*.<sup>2</sup> Conjunto de acontecimientos vinculados de alguna manera entre sí, que transcurren a lo largo de la novela. Desde luego, es posible que una novela englobe más de una fábula. Es característico de la fábula el poder ser expuesta pragmáticamente siguiendo el orden natural o cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente de como los mismos están dispuestos en la novela. La fábula es cuanto ha sucedido o sucede en la novela con la exigencia de un doble índice: un índice temporal y un índice de

<sup>1</sup> T. Todorov, *Les catégories du récit littéraire* en la Revista "Communications" N° 8, París, Ed. du Seuil, 1966.

<sup>2</sup> *Théorie de la littérature*, Textes des Formalistes russes, París, Ed. du Seuil, 1965 (Chklovski, "La construction de la nouvelle et du roman"; Tomachevski, "Thématique").

causalidad. La novela podrá exhibir rupturas de categorías lógicas de tiempo y causa, hasta extremos de atemporalidad y acausalidad; pero la fábula siempre conlleva, como secuencia argumental, aún sea ésta mínima, cierta temporalidad y cierta causalidad. Ocurre que el material aportado por la fábula no representa por sí mismo una forma novelesca, una construcción artística; es preciso que pase, a través de un proceso, a la composición o estructura compositiva de la novela. La estructura compositiva incluye los acontecimientos de la fábula, pero según el orden y la disposición que les imprime el arte narrativo. La composición no es solamente la presentación de los acontecimientos y sus protagonistas según un determinado diseño, según una peculiar concepción del espacio y del tiempo, sino implica también la actitud del narrador que los narra y el modo como el lector toma conocimiento de los mismos. Está vinculada la composición narrativa a las perspectivas de visión con que el narrador (o los narradores si son más) transmite los acontecimientos y el modo como el lector los aprehende.

De lo apuntado suscintamente se deduce que la historia de Macondo, viva en la memoria y en la imaginación de García Márquez, estaba lejos —como mera historia— de la novela *Cien años de soledad*, porque la fábula es sólo la proveedora de un material a elaborar constructivamente, materia primera que el lenguaje creador erige en arte novelesco. Es entonces cuando la obra dice mucho más que ella misma; por la polisemia del mundo creado es tan rica de sentidos cuanto de interpretaciones posibles.

La técnica es un medio, la forma el resultado. García Márquez buscó —y finalmente halló— una forma, no simplemente una técnica, porque cuando se impuso aplicar meramente técnicas, según veremos luego, los resultados no fueron siempre brillantes. García Márquez cumplió un periplo literario en busca de su propia expresión. Cuando digo expresión digo a la vez contenido y cuando digo contenido supongo la expresión. Contenido y expresión —sin dicotomía— constituyen la forma. El contenido y la expresión no se separan en la novela, ambos constituyen la plenitud del texto narrativo como estructura orgánica unitaria.

Autores y críticos todavía caen en la consideración dicotómica de contenido—forma, cuando no en la pareja de conceptos más confusa aún fondo—forma. Desde los formalistas rusos hasta nuestros días afortunadamente se ha venido imponiendo una mentalidad clarificadora de la obra literaria como estructura donde se da implicancia simultánea y recíproca de estratos, sustentación mutua de las partes interdependientes y relacionantes. Esa estructura autosuficiente es el ser literario, en nuestro caso el narrativo; revelado fenoménicamente en la estratificación de cada texto concreto. Forma es, pues, “el principio restrictivo por el cual un objeto es él mismo”. Así podríamos afirmar que el hallazgo de la forma por García Márquez constituye la poética de García Márquez, ese principio estructurante gracias al cual sus historias se organizaron en arte narrativo. El novelista colombiano —se ha dicho y lo ha afirmado él mismo— ha liberado en

su obra sus fantasmas interiores, ha exorcizado la Aracataca natal creando la literaria Macondo. Pero nada son los fantasmas previos, las maravillas contadas por los abuelos, las experiencias de la fabulosa niñez sin la transustanciación de esa materia —a lo sumo preformada— en un lenguaje y en un mensaje narrativo.

#### LA HOJARASCA y LA MALA HORA

Los materiales de *Cien años de soledad*, la novela que ha logrado plenamente la poética perseguida por García Márquez, están dispersos en sus cuatro libros anteriores. Episodios, personajes, motivos, temas de la narrativa precedente se incluyen en lo que se ha denominado saga o ciclo de Macondo cuya culminación se formula artísticamente en la gran novela.

El primer intento narrativo de García Márquez se da con *La hojarasca*, publicada en 1955. El autor parece desgajar del gran árbol frondoso de una historia más vasta y completa algunas ramas. Esas ramas se remontan al pasado y evocan algo de lo que fuera Macondo, su mundo de maravilla y de horror, de felicidades y desgracias. Una historia actual, la de un muerto que contra la voluntad del pueblo quiere sepultar a toda costa el viejo coronel, se entrama con segmentos de historias pasadas alusivas al Macondo de la guerra civil y de la explotación. García Márquez procura formular novelescamente su materia con un procedimiento entonces insólito en la narrativa hispanoamericana. Estructura la narración desde una triple perspectiva. Tres personajes, tres generaciones: el coronel, su hija y el hijo de ésta, un niño, asumen alternadamente la enunciación narrativa. Los sucesos actuales o los recordados aparecen percibidos como por el enfoque de una cámara cinematográfica desde el ángulo de visión interior de cada personaje. Así, se ofrecen a la lectura, ya como escenas inmediatas, ya como evocaciones retrospectivas o flash back, resueltos lingüísticamente con el estilo dramático del monólogo interior directo, el presente actual o el pasado retrotraído por una actitud memoriosa de gran minuciosidad. El principio estructurador de la forma novelesca evidentemente pide prestado al arte fílmico sugerencias formulativas. Es clara la segmentación narrativa a modo de fragmentos cinéticos, que la alternancia sistemática de encuadres, desde los tres puntos de vista, no logra fusionar en un montaje acabado. La fragmentación en secuencias es una manera de estructurar la novela dándole precisamente esa forma abierta, sugerente que ofrece, pero lo narrado no cobra fuerza coherente y vigorosa, antes bien, se vuelve excesivamente visualizado en desacuerdo con la técnica del monólogo interior, al que le resta valor expresivo.

No obstante, la novela patentiza desde el principio hasta el final una entonación trágica que fundamenta hegemonícamente su lenguaje narrativo. El cadáver insepulto metaforiza la ruina de Macondo. Y con todo, el

tono trágico no logra, a mi ver, cohesionar plenamente el conjunto, que se frustra en gran parte. La novela comienza con un pórtico, destacado en cursiva, fechado en Macondo en el año 1909, donde como un prólogo se anuncia la metáfora de *La hojarasca*, remolino implacable de estragos, secuela de la guerra fratricida, de la explotación extranjera, del falso progreso que subsumió al pueblo en la degradación. Para mayor anuncio la novela exhibe antes de todo texto un epígrafe de la *Antígona* de Sófocles referente a la prohibición de sepultar el cadáver de Polinice. Todo esto haría esperar un relato más acorde en hondura trágica con el proemio. Más no es así, ya que la novela dista mucho de la tragedia aludida por la cita de Sófocles y del apocalipsis anunciado por el pórtico en cursiva. La relación no es estructural y esos textos funcionan yuxtaposicionalmente a mi parecer. El suceso de dar sepultura al extraño médico extranjero contra la oposición del pueblo, que lo consideraba traidor, y la duda final de que el coronel logre hacerlo impresa en la narración, pudo formularse literariamente en un ceñido cuento. En cambio, el suceso se estira por difusos vericuetos, se retarda innecesariamente sin una razón ni artística ni semántica pues la tensión dramática no gana siempre en intensidad ni el mensaje narrativo en densidad. “*La hojarasca*, fue el primer libro que yo publiqué cuando vi que no podía escribir *Cien años de soledad*”, aclara el autor en el curso de las declaraciones a Vargas Llosa. Creo que la extensión del relato tiene su causa en el intento de García Márquez de comenzar a narrar ya, de alguna manera, sectores de ese universo grandioso de su Macondo mítico e histórico, que habría de hacer un día en totalidad.

Por otro lado, el narrador colombiano ha emitido un juicio sobre su obra que viene en nuestra ayuda para comprender su búsqueda de la forma: “Yo siempre creí que el cine, por su tremendo poder visual, era el medio de expresión más perfecto. Todos mis libros anteriores a *Cien años de soledad* están como entorpecidos por esa certidumbre. Hay un inmoderado afán de visualización de los personajes y las escenas, una relación milimétrica de los tiempos del diálogo y la acción y hasta una obsesión por señalar los puntos de vista y el encuadre”. Estas aseveraciones de lúcida autocrítica pueden aplicarse a *La hojarasca*, particularmente cuando se refiere al inmoderado afán de visualización de los personajes y las escenas y a la obsesión por señalar los puntos de vista y el encuadre, lo que hace forzada la actitud monológica de los tres narradores—personajes. Pero tales afirmaciones expresadas por García Márquez en su diálogo limeño con el colega peruano tienen también vigencia para *La mala hora*, publicada en 1962. La forma novelística que se intenta plasmar allí repite la tendencia a la fragmentación narrativa a modo de secuencias fílmicas sin lograr un montaje organizador de una unidad. La técnica fragmentarista, legítima por cierto como recurso, alcanza eficacia, en algunos primeros planos escénicos y en el perfilamiento de personajes como el alcalde; pero si bien logra parcialmente formas acabadas, no se constituye en un principio organi-

zador que asimile totalmente los materiales primarios. Más evidentemente fallida la construcción de esta novela, llega a desdibujar la misma fábula cuyos personajes van perdiendo vigor dramático. Compuesta en base a fragmentos de realidad, sus cuadros resultan estáticos por lo excesivamente minuciosos en los encuadres, visualizados casi como fin en sí mismos. Su virtud reside en la creación de una atmósfera, pero no acaban por crear mundo.

Tanto *La hojarasca* cuanto *La mala hora* narran episodios posteriores al esplendor mítico de Macondo y sobre todo a la catástrofe de la guerra y de la explotación extranjera o sea relativas al Macondo histórico—épico. La degradación, el rencor y la venganza presiden *La hojarasca*, en tanto una suerte de peste moral niega la paz por la vigencia de la dictadura que sigue a la revolución en *La mala hora*. La secuela de la guerra y del régimen en el pueblo se encarna en los muros empapelados noche a noche por manos anónimas para decir en público los secretos y vergüenzas de sus habitantes, especie de guerrilla urbana de pasquines en la que todos participan y nadie es eximido de culpas. El poder, polarizado en el solitario alcalde rodeado de una oposición clandestina, decide, después de una lluvia diluviana (motivo recurrente en toda la narrativa de García Márquez), dar con una víctima propiciatoria que muera por todos. El propio novelista ha declarado dialogando con Vargas Llosa que esta novela está demasiado explícitamente comprometida con la realidad política y a ello atribuye su fracaso como forma literaria. Dejando al margen este juicio del autor, creo que la peste de los pasquines pudo transformarse en un pivote dramático de primera calidad en la estructuración de la novela si García Márquez hubiese llevado la dialéctica de los personajes y de las acciones hacia el clímax que previsiblemente sugerían al inicio del texto. Por el contrario, la narración se parcela casi en compartimientos estancos, la historia de los pasquines se frustra como intriga y el conflicto se afloja hasta diluirse. Lo que había adquirido en cierto momento un nivel de suspenso dramático en la oposición alcalde—pueblo, cae en un enzarzado juego resuelto al fin con recursos inconvincentes, surgidos tal vez del prurito de hallarle un desenlace pero no de una exigencia novelesca y estética.

#### EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA y LOS FUNERALES DE LA MAMA GRANDE

Casi paralelamente a las novelas apuntadas García Márquez escribió y publicó luego dos obras que, en mi estimativa, son las de construcción más acabada antes del coronamiento de *Cien años de soledad: El coronel no tiene quien le escriba*, novela breve editada en 1958 y el volumen de cuentos de 1962 *Los funerales de la mamá grande*. Episodios, personajes, motivos, temas, atmósferas ya reiteran ya enriquecen la imagen de la realidad

ofrecida por las otras dos novelas, pero por sobre todo se acercan en mucho al mundo creado en *Cien años de soledad* en los niveles: verbal (estilístico), sintáctico (compositivo) y semántico (significados). En cuanto al estilo se refiere, es preciso anotar que ya en *La hojarasca* y en *La mala hora* García Márquez se revela con el lenguaje propio de un cronista de raza y de hábil guionista cinematográfico con las mejores virtudes del periodismo, escueto, preciso, económicamente expresivo en la descripción, en el relato, en el discurso de los personajes, de una eficaz sobriedad, por momentos seca y árida, pero siempre índice de una certera adecuación a las historias narradas, cuyo realismo no es mero documento sino transposición literaria austera, lenguaje mimético portador de un mensaje narrativo intencionalmente arretórico. Cuando más tarde García Márquez introduzca el mito, la fantasía, su lengua de cronista lacónico crecerá en virtudes expresivas tanto cuanto se lo exijan sus fabulaciones. Así, a mi ver, *El coronel no tiene quien le escriba* es el paradigma de la forma concisa y sobria del realismo del autor, mientras *Los funerales de la mamá grande* representa, además de ese carácter patente en la mayoría de los cuentos, el anuncio de la retórica de la desmesura, de la vitalidad desbordante, del humor y de la hipérbole fantástica en el relato que da título al libro.

También la temática de *El coronel no tiene quien le escriba* resulta un efecto de la ruina de Macondo, como en las novelas anteriormente comentadas. Un narrador impasible narra una sola historia. Es tal la objetividad del relato en tercera persona, que ese narrador pareciera ausente: la historia es asumida por un discurso literario imprescindible por lo despojado y preciso. La forma novelesca se fragua por la sabia integración de elementos narrativos y elementos discursivos (dialógicos) adecuada al tratamiento del tema del hambre, la miseria llevada con dignidad, la eterna espera de la pensión del veterano de las guerras civiles, el leitmotiv del gallo de riña que se convierte en símbolo de la esperanza contra toda esperanza. La percepción fragmentaria de la realidad es superada aquí por la creación de un mundo completo mediante escenas, personajes, atmósferas y concatenaciones motívicamente estructuradas. La narración se desarrolla escénicamente a manera de cuadros dramáticos precisamente concatenados, detalle a detalle, con nitidez realista para conformar una totalidad prieta cuyo significado universal es la transparencia de una condición fundamental de la existencia humana. *El coronel no tiene quien le escriba* no es solamente una novela de personaje, es al mismo tiempo una novela de espacio por la creación de todo un mundo social y conmovedoramente humano donde el drama y el humor se imbrican con vigoroso relieve. La dimensión realista de elementos narrativos y elementos descriptivos, de diálogos y hechos no se restringe sin embargo al realismo exterior del testigo implacable de la historia narrada. Las cosas no sólo se narran o dicen, se sugieren mediante el laconismo, la omisión, el silencio, rasgos estilísticos de una prosa de impecables períodos breves y condensada elocución. La

elocuencia sin retórica rige cada frase, cada acople de sustantivo y epíteto, cada presencia o ausencia verbal, de modo tal que la sintaxis narrativa y dialógica conlleva un ritmo y una carga semántica nítida y densa a la vez. Los trazos como en relieve de esta lengua eminentemente significacional acusan a la vez rasgos expresivos de corte expresionista. La realidad, representada en sus aspectos esquematizados, adquiere no la verosimilitud documental sino calidades de mundo, espacio y tiempo trascendentes a la mera historia narrada. Este libro logra pues acceder a una realidad literaria donde no es pertinente —como diría T. Todorov<sup>3</sup>— separar forma de contenido, constituyéndose en metáfora de una dimensión más honda que los hechos mismos. Así, la figura del coronel, su magnífico retrato, de su mujer, el motivo del correo perennemente esperado, el gallo de riña, única prenda de terca supervivencia, alcanzan el estrato del símbolo ya que se convierten en planos evocados de una transrealidad, la del misterio y el secreto del hombre más allá de su existencia histórica.

Los caracteres apuntados aparecen también en los cuentos de *Los funerales de la mamá grande: La siesta del martes, La prodigiosa tarde de Baltazar, Un día después del sábado*, alguno de data más antigua que las novelas, para abrirse hacia un mundo ya hiperbólico con *Los funerales de la mamá grande*. Esta colección de cuentos es la obra que más preanuncia en estado embrionario, me parece, el mundo pleno de *Cien años de soledad*. El libro acusa a la vez dos características: es por un lado una obra unitaria, ya que los cuentos se articulan en unidad temática y estilística; por otro, luce como una obra abierta o sea susceptible de redimensionamientos amplificatorios en extensión y profundidad. Textos como *Un día de estos* o *La viuda de Montiel*, aunque autosuficientes, aparecen también como un segmento narrativo con posibilidades de integrarse al enunciado más vasto de una novela. La recurrencia de motivos: lluvia persistente, calor tórrido, catástrofes bíblicas; la recurrencia de personajes típicos como el cura párroco, el médico, el peluquero, el dentista, el alcalde, las parejas matrimoniales, el coronel, el terrateniente, el mítico judío errante, la matriarcal figura femenina encarnada en la Mamá Grande admiten una perspectiva cíclica esencialmente novelesca en su conjunto genérico. Por otra parte, aparece la dimensión mágica: el tiempo histórico queda modificado por el tiempo mítico, circular, arquetípico de la poesía y su lenguaje hiperbólico que asumirá forma plena en *Cien años de soledad*.

He señalado en *La hojarasca* y en *La mala hora* la existencia residual de materiales no asimilados por la forma o para mejor decir no configurados estéticamente. El autor ha insistido en declarar, dialogando públicamente con Vargas Llosa en Lima, que, a excepción de *La hojarasca*, a la que considera el verdadero antecedente de *Cien años de soledad*, *La mala hora* y *El coronel no tiene quien le escriba* son libros demasiados compro-

<sup>3</sup> T. Todorov, *Introduction a la littérature fantastique*, París, Ed. du Seuil, 1970.

metidos con la realidad política colombiana, pues con ellos quiso dejar impresa la huella de la violencia en la sociedad. A mi entender, en cambio, ese componente o materia previa al hecho literario, el de las llagas dejadas por la violencia en el pueblo, es asimilado estructuralmente en *El coronel no tiene quien le escriba*, mientras en las otras dos novelas permanece en gran medida estéticamente neutro. Este componente constituirá un tema importante de *Cien años de soledad* formalizado en su convención estética. Por ello creo que *El coronel no tiene quien le escriba* junto con *Los funerales de la mamá grande* sean las obras que más firmemente se encaminan hacia la consagración de la forma lograda en esa novela.

### CIEN AÑOS DE SOLEDAD

Desde *Cien años de soledad*, aparecida en 1967, la perspectiva hacia las obras del pasado nos las hace evaluar a éstas como anticipos, conatos, ensayos de una literatura plena, como si su materia narrada hubiese crecido fabulosamente para decantarse en esa síntesis superior de su, hasta ahora, *opera magna*. ¿Cuál es la clave de las calidades excepcionales de esta novela? No significa ninguna revolución en el arte narrativo; no pretende ser obra de vanguardia; no exhibe, como por ejemplo *Rayuela* de Julio Cortázar, preceptos estéticos sensacionales. Menos aún podemos considerarla “antinovela”. Todo lo contrario: *Cien años de soledad* tiene todas las virtudes de la novela tradicional y se remonta a la estética de la Caballería, de la Picaresca, del Renacimiento antropocéntrico y exultante. Está respaldada por la mejor tradición cultural europea y es sin embargo una novela raigalmente américohispana; no obstante, no sólo no se parece a ninguna novela nuestra sino que renueva asombrosamente, como ninguna, la visión literaria de lo americano, habida cuenta de Carpentier, Carlos Fuentes, Vargas Llosa.

García Márquez crea una estructura de apariencia simple pero de increíblemente rica complejidad. Narra como un cronista creador, transfiriendo sus historias a través del filtro de la poesía. Antes de él, remotamente, ya lo habían hecho en cierto modo Bernal Díaz del Castillo, el Inca Garcilaso, quizá Alonso de Ercilla. Mas la distancia es enorme, porque América ha crecido en vida, aventuras, avatares, experiencias.

*Cien años de soledad* se estructura como *mito*, como *épica* y como *profecía*, fundidas en una unitaria imagen del mundo, del hombre y de la vida. García Márquez abandona la formulación fragmentaria y cinética de su narrativa anterior. Ni siquiera lo preocupa ya el encuadre y el punto de vista como técnicas formalizantes. Se deja llevar por el empuje del cronista desbordante de sucesos que contar. Todos los materiales e incluso los residuos arrastrados como detritus de su obra anterior se arquitecturan ahora

orgánicamente asimilados por la forma cronicada. La materia madura que durante años gravitaba en su fantasía resulta ahora elaborada poéticamente sin recurrir a procedimientos detonantes. La gran novedad de García Márquez consiste en volver a contar como contaron los cronistas creadores de las grandes novelas de la imaginación vital: los del *Amadís* y el *Blanquerena*, los de *Gargantúa y Pantagruel*, los del *Lazarrillo* y el *Quijote*.

La historia del hombre y su radical soledad es narrada como *mito*. La novela, en su calidad espontánea y primitiva propia del mito, se erige como éste en una forma autónoma de conocimiento transracional. Esta conciencia mítica preside como creación espiritual el mágico origen de Macondo y de la estirpe de los Buendía, sus avatares, sus locuras, la presencia de lo maravilloso y de lo trágico en la interacción continua del hombre y el cosmos. Los personajes de mayor relevancia protagónica inmersos en el mítico acontecer de la novela cobran un perfil primordial, envueltos en la atmósfera de lo fabuloso. Esta visión primordial de la condición humana y del universo es sin duda metafórica del mundo y por tanto poética.

El tiempo no es sucesivo sino circular. Un aire bíblico circula en el ámbito del mito encarnado en la pareja original: José Arcadio Buendía y Ursula Iguarán, en su culpa original, en su exilio, en el hallazgo de la tierra prometida, su dominio y posesión; pecado y castigo, nacimientos, muertes y resurrecciones cumplen un ciclo incesante de arquetípicas repeticiones metaforizadoras de la eterna aventura del hombre en el cosmos. La vida fluye como una corriente cíclica, repetitiva de primordiales destinos y designios. En esa corriente se inscribe la mitología del imán, de los espejos, del hielo, de las esteras voladoras de los gitanos, las transformaciones alquímicas en el cuarto de Melquíades; la obsesión de algunos Buendía por el fundido y refundido de metales, la artesanía reiterativa de los pecesitos de oro; el renacer constante del ingenio doméstico y el incesante remodelado de la casa de Ursula, ambas, figuras arquetípicas; las cualidades morales y los atributos físicos que se repiten como en un círculo de fuego en personajes masculinos y femeninos sellados por la herencia; la procreación signada desde el inicio en la pareja de origen de un estigma fatal que va, desde el matrimonio entre primos consanguíneos, hasta el adulterio y el incesto para terminar en el último vástago de la raza nacido con cola de cerdo, señal de maldición; la fabulosa reiteración de la guerra en las treinta y dos contiendas civiles emprendidas y perdidas por el coronel Aureliano Buendía; el mítico afán de conocimiento de los varones amantes de misteriosos libros y manuscritos, presas del ensueño y el delirio de lo desconocido; el mítico arraigo a la tierra y a las cosas, a la vida concreta e inmediata en las mujeres cuyo paradigma arquetípico es Ursula.

Con la dimensión mítica se imbrica la dimensión *épica*. La historia de Macondo es imagen de Colombia, de América, de la humanidad. El *epos* en sucesión temporal, cronológica, enraíza en la realidad circundante, en la

problemática político-social hispanoamericana. Encarnado en el coronel Aureliano Buendía y su pueblo introduce la aventura bélica, la caballería; encarnado en Macondo, introduce el drama de la explotación bananera en un pueblo al fin aniquilado por las guerras civiles y por la injusticia social. La conciencia histórica de García Márquez ensambla en su novela un plano de rico valor testimonial cuyo referente externo es el contexto con el que se siente comprometido el escritor como hombre de su tiempo; pero este contenido no aparece cual mera denuncia sino que se transmuta en realidad literaria, en mensaje novelesco cuyo referente interno es la novela misma en su aspecto semántico total. Dentro de esta totalidad cabe interpretarse la hiperbólica masacre de los tres mil huelguistas cuyos cadáveres son acarreados como racimos de banano por el fatídico tren.

La novela como *profecía* tiene su encarne en Melquíades el gitano, el mago, el patriarca bíblico mezclado con el alquimista y el sabio, el hombre de fantasía y hombre de razón, soñador y empírico. La historia mítica de los Buendía, que es la historia de Colombia, de América y de la humanidad, es predicha y escrita por Melquíades hasta su cumplimiento, peripecia a peripecia, en la última pareja del linaje signado por el estigma de la soledad.

Mito, épica y profecía tienen su clave estilística en el discurso cronicado. Un estilo fluente, espontáneo, vivaz de potencia verbal; una crónica novelesca rica de recursos: practica saltos temporales, acelera o retrotrae los hechos con fluidez, asume la descripción realista tanto cuanto la fabulosa en un vasto friso tragicómico; naturalismo y expresionismo, causalidad y anticausalidad, realidad y fantasía, ironía y lirismo entretejen la malla inconsútil de un lenguaje en incesante creación funcional.

La forma de *Cien años de soledad* funde maravillosamente los contenidos mítico, épico y profético en virtud del acontecimiento idiomático. Las realidades representadas por la lengua del escritor cobran vida y relieve extraordinarios porque la función representativa va acompañada siempre por la poética y expresiva. La forma acusa, en el plano del contenido, un principio de proliferación: proliferación episódica, de personajes, de acciones, de motivos y temas, de cuya red surge unitario un cosmos totalizador. En el plano de la expresión, consustancial al contenido, el principio de proliferación es una verdadera fiesta del lenguaje: no solamente juegan su papel todos los recursos del habla en un despliegue creativo, sino que ese lenguaje llega a decir más de lo que expresan las palabras mismas dentro de la sintaxis narrativa. Una desbordante naturalidad preside el proceso de verbalización novelesca, si bien con necesaria selección elocutiva, rico como *ars combinatoria* de procedimientos fónicos-morfológicos y léxicos-semánticos.<sup>4</sup> Sin esta funcionalidad estilística, aquella “historia redonda”,

<sup>4</sup> Vale la pena traducir aquí por pertinente con respecto al estilo de *Cien años de soledad* las palabras de Roman Jakobson: “Los recursos poéticos disimulados en la estructura morfológica y sintáctica del lenguaje, o sea la poesía de la gramática y su producto literario la gramática de la poesía, han sido raras veces reconocidos por los críticos y casi totalmente descuidados por los lingüistas; en cambio, los

en realidad informe durante años en la mente de García Márquez, no se habría convertido de sustancia en poema si consideramos la poesía como fundamento estructurante de la obra de arte verbal. Aquella materia prima, aquella experiencia interior y exterior del novelista, seleccionada y formalizada por el arte poético, han dado por resultado un hecho literario y por consiguiente un hecho de lengua sin parangón en la historia de nuestra cultura. *Cien años de soledad* no es una novela intelectual, no ofrece estéticas novedosas, no exhibe experimentos lingüísticos; por ello es más admirable como creación artística. Por sus virtudes específicas rescata a la novela como género popular, destinado a mayorías, y al mismo tiempo se arroga la calidad de trascendental propia de toda novela profunda. Como en el *Quijote*, aquí lo existencial y lo vital se vierte en poesía, ya que *Cien años de soledad* encierra un simbolismo universal: es la parábola de la vida del hombre, de la condición humana, es la parábola de la humanidad.

Entiéndase, no me refiero a la parábola como género narrativo didáctico, sino en el sentido geométrico de desarrollo ascendente de acciones hacia un clímax. Es decir, la parábola funciona simbólicamente porque los elementos constitutivos del mundo narrado se proyectan más allá de sí mismos y su significado último queda sugerido por el contexto lingüístico-semántico de la novela como enunciado total cuyo referente es ella misma. El crecimiento climático tiene su máxima expresión connotativa en los acontecimientos alucinantes que recorren toda la narración desde sus primeros capítulos hasta el ápice final: la epidemia del insomnio que hace presa de los habitantes de Macondo; el regreso de Melquíades de la muerte; la levitación del Padre Nicanor; la llovizna de flores amarillas tras la muerte de José Arcadio Buendía; las apariciones de Melquíades a Aureliano Segundo negándose a descifrar sus manuscritos antes de cumplirse cien años; la portentosa fecundidad de los animales de la pareja Aureliano Segundo y Petra Cotes; Remedios la bella y su aliento mortal; Remedios la bella y su ascensión en el viento envuelta en blancas sábanas; Amaranta tejiendo su mortaja para morir exactamente el día de su terminación; el diluvio de cuatro años, once meses y dos días; la llegada sucesiva de los diecisiete hijos naturales del coronel Aureliano Buendía con el mismo aire solitario del padre; Ursula percibiendo el tiempo como algo que "no pasaba sino daba vueltas en redondo"; la epidemia de los pájaros abatidos por el calor; la aparición del Judío Errante en figura de macho cabrío cruzado con hembra salvaje; la plaga de musgos, lagartos, hormigas coloradas y telarañas invadiendo la casa de los Buendía, enferma de senilidad; la presencia de los duendes y el estruendo de los insectos en las postrimerías de la casa familiar; el huracán bíblico que borra a Macondo de la existencia mientras el último de los Buendía descifra la historia de Melquíades. El fin apocalíptico, coincidente con la revelación de las escrituras, recibe en la tota-

escritores creadores a menudo han sabido sacar de ellos un gran partido". (En *Essais de linguistique générale*, cap. XI, París, Ed. Minuit, 1963).

lidad contextual toda la densidad semántica o carga de significado acumulada durante el transcurso de la novela, revelándonos el estrato de las cualidades metafísicas de la obra: el mito, la épica, la profecía de los Buendía evocan la tragicomedia de la vida humana, sus sueños, sus locuras, su destino.

En resumen, motivos, temática, personajes de la obra narrativa de Gabriel García Márquez anterior a *Cien años de soledad* constituyen retrospectivamente un gran campo semántico cuya plenitud y clave se hallan en el sistema de la gran novela. El novelista arriba a esta elaboración máxima a través de las sucesivas etapas de su obra precedente que, vista en perspectiva diacrónica, funciona como una suerte de gradación destinada a culminar rotundamente en la sincronía de esa suma novelesca que es *Cien años de soledad*. Las experiencias narrativas que la preceden y en cierto modo anticipan, son superadas por un rigor constructivo acompañado por un fuerte impulso de la fantasía —lo real maravilloso y no sólo lo real empírico—, tendencia que arranca necesariamente a las palabras sus poderes supremos. De ahí la maravillosa riqueza semiológica de esta novela cumbre donde sobresalen con exuberante relieve el campo semántico del saber mítico acerca de seres y acontecimientos primordiales, la búsqueda de una realidad esencial, más vasta y profunda que la donde se está inmerso, cuyo correlato es precisamente ese otro campo semántico de la soledad en su dimensión individual y social.

## ESTRUCTURA Y ESTILO EN "LA PRODIGIOSA TARDE DE BALTAZAR"

ROSA BOLDORI DE BALDUSSI

Pertenece este cuento al libro *Los funerales de la Mamá Grande*, de Gabriel García Márquez, publicado por primera vez en Xalapa, México, por la Universidad Veracruzana (Ficción, 34) en 1962.

Saltan a la vista, al enfrentarlo estructural y estilísticamente, la serie de interferencias que nos impiden reconocer en él un modelo de condensación: ciertos detalles aparentemente marginales, la abundancia de los diálogos, y sobre todo la tendencia a la caracterización de personajes y ambientes, que parecen apuntar más allá de la "concentración en el suceso", tradicionalmente considerada como uno de los requisitos modulares del género. Si tal concentración es definitoria del cuento, y en cambio, la caracterización de personajes y la presentación de ambientes son objetivos específicos de la novela, según sostienen casi unánimemente los teorizadores sobre los géneros narrativos, podríamos entonces decir que todos los cuentos de García Márquez no son sino capítulos de su rico mundo novelístico, que los trasciende y encuentra su expresión cabal en *Cien años de soledad*. La sombra fantasmal de la gran novela, al cernirse sobre todo su orbe de ficción, negaría autonomía a las otras unidades narrativas menores, siendo el mismo autor el encargado de confundirnos, al engarzar unos con otros sus cuentos y novelas mediante personajes y lugares comunes, sembrando aquí y allá algunos datos y detalles homologadores, mientras se complace en apuntar al paso que otros que resultan contradictorios y desconcertantes. Así por ejemplo, hay en *La prodigiosa tarde de Baltazar* un personaje común al cuento que le sigue en el libro: *La viuda de Montiel* (donde además aparece la Mamá Grande, protagonista del último de los cuentos del volumen, dominadora matriarcal en Macondo, un pueblo demasiado conocido del lector de García Márquez, suscitador al ser nombrado de multiplicidad de implicancias). Pero algunos datos parecerían estar en discordancia en ambos cuentos. Por ejemplo, en uno de ellos los Montiel tienen un hijo, y en el otro dos hijas. Tales diferencias inducen al lector y al crítico aten-

tos, y acostumbrados a prestar a la ficción una cierta credibilidad condicionada a pautas implícitas de realismo, a la duda, al cuestionamiento (¿serán dos familias distintas? ¿Se le habrá deslizado un error al autor?); lo tientan a realizar una cuidadosa tarea de exégesis de textos, papel y croquis en manos, que finalmente los dejarán en la duda y nada aclararán respecto de la caracterización intrínseca del “mundo” de las unidades narrativas originales.

No vamos, pues, a dejarnos atrapar en el juego envolvente que el autor nos propone.

Tampoco entraremos en el problema de los límites mutuos del cuento y la novela.

La limitación de nuestro campo de trabajo, como vemos, es una tarea básica y no fácil como aparenta serlo por el hecho de que la mera elección de un título concreto parezca obviarla.

Por otro lado, decir que todos los cuentos de García Márquez son capítulos de su obsesivo mundo novelístico, no invalida el hecho de que ellos son unidades narrativas independientes, factibles de ser estudiadas en sí mismas, y entendidas sin aludir al resto de la obra del autor (aunque tal alusión pueda ser en algún momento un valioso auxiliar de enriquecimiento), dando por sentado el supuesto básico de la posibilidad del análisis de toda obra literaria como una entidad autónoma.

Nos internaremos en el análisis ateniéndonos sucesivamente a los tres estratos básicos: a) el mundo representado; b) el estrato del lenguaje; c) los significados.

#### a) EL MUNDO REPRESENTADO

El suceso central narrado: la construcción de una jaula y su donación por el creador, Baltazar, a un niño, se desenvuelve a la manera tradicional y sin malabarismos estructurales, en tres momentos sucesivos anudados por la trayectoria del protagonista y correspondientes a otros tantos ambientes, en cada uno de los cuales se va cumpliendo, a su vez, una etapa clave en la serie presentación – nudo – conclusión.

Ascendamos detenidamente cada uno de estos escalones narrativos:

##### 1) *En lo de Baltazar: presentación.*

Esta primera parte incluye la exposición de la jaula ya construida, sus primeras repercusiones, la presentación del protagonista, Baltazar, y de su compañera, Ursula, recapitulación del proceso de creación de la jaula, episodio del Dr. Giraldo.

Ya la primera oración: “La jaula estaba terminada”, constituye un

acierto en lo que atañe a la entrada en tema y a la unidad de efecto, acerca de la cual podemos recordar el precepto de Poe:

“Después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso”. (cit. en Lancelotti: *De Poe a Kafka*, Bs.As. Eudeba, 1965, pág. 24).

Luego de la presentación del proyecto concluido, aparece su creador: Baltazar, en el gesto acostumbrado de colgar la jaula del alero, como una más de las tantas que debió haber hecho en su vida. Pero enseguida irrumpen la nota insólita, lo que va rodear durante todo el cuento al hecho simple y cotidiano del halo de lo inusual: algo tiene esta jaula que la diferencia de todas, que inmediatamente la hace aparecer como “la más bella del mundo”, “por todos lados”; aquí comienza a desencadenarse algo que nos despierta a la curiosidad y al misterio, que nunca se nos aclarará del todo, pero que implica a través del valor sugestionante del rumor, el juicio de los Otros.

Asimismo en estas primeras palabras se nos ubica temporalmente en la hora del almuerzo: hora cumbre del sol del mediodía; y la acción se irá desarrollando en el resto de ese día hasta morir en la madrugada siguiente. Es un día aparentemente común en la vida de Baltazar, el carpintero, pero que el cuento se encargará de destacar como una jornada excepcional. Los signos de la particularidad de esta jornada aumentan con la fama de la jaula, que llega a provocar un tumulto ante la puerta de la casa, obligando a Baltazar a cerrarla para poder descansar tranquilo. En la alusión al oficio de la carpintería, signado y enaltecido ya desde la Biblia con la marca de la pobreza honesta (trabajo manual de Cristo niño junto a su padre terrenal), se nos ubica a Baltazar bajo el signo de su doble humildad: la de su condición social y la de su condición humana particular, secretamente aludida en su nombre (Baltazar = Rey Mago pobre) y corroborada abiertamente por su conducta posterior.

En seguida entra en escena Ursula, la mujer de Baltazar, en un escueto diálogo que pinta de un solo trazo la oposición masculino-femenino en el mundo de García Márquez: el hombre deja correr su fantasía desbocada hacia fabulosos proyectos creativos; la mujer, encargada de la minucia cotidiana, apegada a la tierra, lo traerá permanentemente a la realidad; tratará de continuo, inexorable en su incomprensión, de sofrenar este desbordamiento. Baltazar flota todavía en ese mundo personal y mágico en que su obra de creación lo ha sumergido; su mujer sólo ve su agotamiento y abandono, e intenta hacerlo afeitar. Pero él responde terminante con una sinrazón: “Es malo afeitarse después del almuerzo”, evadiéndose ahora por los caminos irrecusables de la superstición.

Ernesto Volkening, en su excelente estudio *Los cuentos de Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado*, que epiloga al libro *Isabel viendo llover en Macondo*, del narrador colombiano (Bs. As., Estuario, 1968) define con acierto esta posición complementaria de los miembros de la pareja en su obra:

“En el fondo, los protagonistas de casi todos los cuentos de García Márquez se parecen al coronel. Lo que, para él, es el fantasmagórico gallo de pelea, lo significan para el ebanista Baltazar la jaula de turpiales, “la jaula más bella del mundo”, culminación de las añoranzas de toda una vida y presunta fuente de fabulosas ganancias, o para Dámaso el contenido de la caja en el salón de billares de don Roque. Los representantes del sexo masculino se caracterizan, con muy pocas excepciones, por su ilimitada capacidad de forjarse ilusiones que les permite construir, a espaldas de la desapacible realidad de Macondo, un mundo quimérico, en donde, escabulléndose a sus cónyuges, buscan refugio, ansiosos de quemar incienso ante un ídolo fabricado con la delicadísima materia del ensueño. Hay algo fugaz, escurridizo, caprichoso e inasible en ese mundo de los varones gobernado por la gana, si bien contrasta la falta de perseverancia con el tenaz empeño en agarrarse, sin hacer caso de los comentarios críticos de la conciencia diurna, a las faldas de la voluble diosa Fortuna. He aquí un desplazamiento del centro de gravedad de la esfera masculina a la femenina, suerte de trastrueque de papeles en que se complace el narrador.

La inconstancia, el capricho, la fantasía, la debilidad, el desconocimiento de las férreas leyes que rigen el mundo y el hábito de prestar oído a las efímeras sugerencias del instante, en fin, todas las virtudes y flaquezas que, desde tiempos inmemoriales, suelen atribuirse en la sociedad de cuño patriarcal a la mujer, ahí se proyectan sobre el hombre. En cambio, las mujeres de García Márquez son portavoces de la cordura, almas de buen temple, cuya fuerza reside, precisamente, en la circunstancia de que, privadas del don de deslizarse a fantásticas regiones, sólo conocen un mundo —su Macondo—...” (págs. 39–40).

En síntesis, fantasía desbocada e inmadurez por el lado de lo masculino, y chatura, energía, sentido común por el de lo femenino. Veremos cómo cambian los papeles en la pareja Chepe Montiel—Adelaida, pero manteniéndose siempre la mujer del lado de la cordura. Quizás profundizando psicológicamente encontraríamos una constante edípica en García Márquez.

Continuando con este primer enfrentamiento dialogal y conciso entre Baltazar y su mujer, no resisto la tentación de anotar las sugestivas coincidencias entre esta situación y otra similar, con su interpretación consecuente, anotada por Robert Stanton en su libro *Introducción a la narrativa* (Bs. As., Carlos Pérez, 1969), con referencia a Chejov:

“uno de sus carnets de apuntes registra este fragmento de conversación entre dos actores de un ensayo: la mujer dijo, “¿Cómo era esa melodía de Pagliacci? Síbala.”; y su marido contestó: “No se debe silbar en el escenario; el escenario es un templo”.

James Joyce hubiera llamado a la nota de Chejov una “epifanía”; designaba con este término un incidente o espectáculo o frase que contiene una “súbita manifestación espiritual”. ...La pequeña anécdota de Chejov...revela una profunda incompreensión entre el marido y la mujer; un incidente igualmente pequeño visto de un cierto modo puede revelar una paradoja en el carácter de alguien, un cambio fundamental de su personalidad, o un amplio problema social. Esto no quiere decir que tal incidente sea “típico” en el sentido corriente del término. Casi con seguridad *no* es típico, o no captaría la imaginación del artista. Su plenitud de significado —epifanía, luminosidad, como sea que se la llame— aparece como una cualidad única de ese incidente único, una cualidad que sólo el artista ve hasta que lo ha transformado en un cuento” (págs. 80–81).

El párrafo que sigue, eminentemente descriptivo, nos presenta a este “muchachón” de 30 años que es Baltazar, comparándolo con un mulo por sus crines. Esta comparación no es gratuita: Baltazar demostrará tener la misma obstinada simplicidad del animal.

Las asimilaciones animal—hombre, que se repetirán más adelante (Pepe—perro rabioso; Baltazar abandonado—alcaravanes solitarios) remiten al hombre al mundo duro, brutal de las bestias, acercándonos por un lado al plano de lo grotesco, acerca de lo cual comenta Volkening con acierto que en García Márquez “la propensión a lo grotesco, en la cual se esconde su modo, nada pretencioso, si bien personalísimo, de acercarse al lado trágico de la existencia humana”... (op. cit., pág. 38), y por el otro nos llevan a los linderos de la alegoría kafkiana; y aquí podríamos mencionar las palabras de Lancelotti:

“La presencia, cada vez más frecuente, de la alegoría como recurso narrativo capaz de potenciar, después de Kafka, las virtudes de la anécdota, no es sino la consecuencia de una realidad que se torna extrema...”

La indefensión del hombre se parece lo bastante a la propia de los entes inanimados o privados de espíritu para justificar en la cosa o en el animal el recurso de una proyección tentadora. Perros, topos, ratas, comparten con la máquina ciega un orbe que Kafka y Buzzatti contemplan con los ojos del horror”. (op. cit., págs. 19–20).

Ese “muchacho asustado” de 30 años ha delirado durante dos semanas en los ardores de la elaboración de una jaula que, una vez concluida, es sin embargo “apenas un trabajo más arduo que los otros”. ¿Qué es lo que ella tiene, a pesar de todo, de extraordinario? Ni el autor parece

saberlo; es algo misterioso, que comunica al cuento su halo de realismo mágico.

La fiebre del parte creativo sólo es vista desde fuera por la mujer, en sus signos exteriores; en su interior, el creador está tremendamente solo, incomunicado; la mujer sólo le presta atención cuando el tumulto de curiosos que forman un coro permanente alrededor de Baltazar y encarnan, de cierta manera, el juicio del pueblo, lo obliga a levantarse varias veces de la hamaca para mostrarles la jaula. La escasa fe en el hombre es evidente en su compañera.

Después de un intervalo narrativo correspondiente a la pausa de la siesta, un nuevo diálogo deja traslucir el materialismo de Ursula, su ambición contagiosa que induce a Baltazar a pedir sesenta pesos; el lento proceso que la lleva a reconocer (siempre a partir de la admiración de los demás), bajo un tímido “creo” que la jaula es “la más grande que he visto en mi vida”; notemos que dice “grande” y no “bella” como todos los demás: cauta e incrédula, se atiene a sus patrones tradicionales de evaluación, valora por el tamaño. Su testimonio es el primero que nos da idea de la medida de la jaula, que puede ser uno de los motivos de la admiración que despierta. En su manifestación “eso no es nada para don Chepe Montiel”, aparece nominado por primera vez este personaje, ya presentado en su característica definitoria: es rico.

La descripción de la casa subsiguiente es referida a su incidencia sobre los hombres que la habitan; alude a la sensación física del calor: “penumbra sofocante”, apertura para refrescarla, y la nota realista y típica del “pito de las chicharras”: ambiente tropical, apelación imaginativa sensorial, al tacto— olores y al sonido, típica de García Márquez.

El episodio del Dr. Giraldo aparece dentro de la primera parte del cuento como un apéndice suprimible; aunque sirve para caracterizar por oposición y preparar para el nudo central; conoceremos mejor la obstinación simple de Baltazar, su amor a lo creado, su capacidad de fabulación, la codicia de la mujer, la cabeza llena de pájaros del carpintero, como esa jaula cuya descripción se inserta en este párrafo. Claro que también servirá para caracterizar por oposición (recurso grato al autor) a la avaricia miserable de don Montiel; pero con todo, menoscaba la unidad de efecto, confirma ese gusto de García Márquez por la escapada hacia caracterizaciones de personajes tengenciales o pintorescos, que va en mengua de su maestría para el cuento y en cambio hace más jugosas sus novelas.

La descripción de la jaula, con sus complicados laberintos, se hace por primera vez en este párrafo, llamándola “enorme cúpula de alambre”, designación que por la fácil asociación cúpula—iglesia le da un valor casi religioso, como de templo. Y una inusitada comparación de la jaula con una “gigantesca fábrica de hielo” nos remite a un plano simbólico que sólo el conocimiento profundo de la obra de García Márquez puede ayudarnos

a interpretar. Estudiando *Cien años de soledad* he encontrado allí una asociación hielo—espejismos—irrealidad, corroborada por la asociación “Macondo, ciudad de espejismos y de hielo”, por los proyectos fantásticos de su fundador, José Arcadio Buendía, de fundar allí una ciudad de hielo (en un lugar tropical) surgidos de un sueño premonitorio en las primeras páginas del libro. Asimismo, la jaula de Baltazar sería en sí misma un espejismo, o una motivación de ilusiones, el efímero sueño de grandezas de su creador que, como el hielo, se desvanecerá al calor sofocante de la realidad de su medio.

El médico examinó la jaula “sin tocarla”: su respeto es casi religioso, y su opinión se agrega al consenso general valorativo: pensaba que “en efecto aquella jaula era superior a su propio prestigio, y mucho más bella de lo que había soñado jamás para su mujer”. Nuevos juicios del médico corroboran el valor de la obra en un proceso de intensificación: “es una aventura de la imaginación”, “Hubieras sido un extraordinario arquitecto”, “Bastará con colgarla entre los árboles para que cante sola”: ya en esta última observación se la anima, se confunde continente (jaula) con contenido (pájaros), tal es el poder milagroso que se le atribuye.

Contrastan en todo momento la candidez ruborosa de Baltazar ante los elogios, su modestia y su terquedad irracional, con la seguridad racionalista del médico, en el cual hay algo de ridículo y reblandecido que molesta al carpintero: es gordo, liso y delicado como una mujer, su voz se asemeja a la de un cura hablando latín. No parece merecer la posesión de la jaula, y así Baltazar, sin dar razones, preferirá regalársela a un niño antes que vendérsela a él.

Es curiosa la relación de Baltazar con los niños: su identificación con ellos, por su pureza e ingenuidad; en todo momento se le acercan y lo rodean con su halo de inocencia, como a un Rey Mago.

Baltazar miente por primera vez al decir al doctor que la jaula está vendida, apoyándose en un gesto típico de petición de amparo maternal en su mujer, antes de volver a mentir el precio. Ante la omnipotencia del dinero de don Chepe, Giraldo cede, y mira la jaula “como un barco que se va” (la comparación, como todas las de García Márquez, es sencilla pero de un extraordinario valor sugestivo) y elimina “para siempre” el episodio de su memoria.

## 2) *En lo de Montiel: desarrollo, nudo central*

Esta segunda parte incluye la presentación de la casa de los Montiel, de la pareja, y luego sucesivamente de la mujer, el marido y el hijo; conversaciones (mejor, discusiones sobre la jaula), su donación al niño por Baltazar, la rabieta de don Chepe, hasta el exabrupto final y grosero.

Entramos ahora en el mundo de los burgueses comerciantes, caracte-

rizado desde el comienzo por lo sensorial olfativo, tan importante en García Márquez, tan primario y directo: allí “nunca se había sentido un olor que no se pudiera vender.” Es la esposa quien lleva, a través de su torturante obsesión por la muerte, la carga de quién sabe qué culpas (aclaradas por el cuento siguiente: el casamiento sin amor, el rápido enriquecimiento a costa de pactos vergonzosos con todos los regímenes, la delación cómplice de la masacre de los pobres, la explotación despiadada). El autor parece ensañarse con los Montiel, hasta convertirlos en negras caricaturas que sirven de fondo para resaltar la ingenuidad de Baltazar, apareciendo simbólicamente vestido de blanco en medio del tumulto, “con esa expresión de decoroso candor con que los pobres llegan a la casa de los ricos.”

Nuevo testimonio admirativo hacia la jaula: la mujer de Montiel la considera una cosa maravillosa, nunca vista antes... Y una nueva comparación, por boca de ella y con gesto despreciativo, de hombres con animales: cierra la puerta para que los curiosos no le conviertan la casa en una gallera. Estamos en una casa cerrada a los demás, mientras que la de Baltazar era una casa abierta, accesible a todos.

En una pausa retrospectiva el autor se nos acerca para contarnos que Baltazar era conocido y apreciado por su eficacia en lo de Montiel, que sentía una compasión crítica por los ricos, pero que al estar ante ellos una sensación de inferioridad kafkiana lo hacía moverse arrastrando los pies. Su sensación de minusvalía lo lleva a preguntar siempre por el niño, a dirigirse a él, a identificarse con él, y a sentirse como un pequeño en falta ante el padre por haber pactado con el hijo sin consultarlo; “Nada ocurrió en aquel instante, pero Baltazar se sintió como si le hubieran abierto la puerta del baño.” Con acertada comparación y notoria economía de palabras, García Márquez interfiere aquí magistralmente en la intimidad de su personaje y nos la descubre.

El diálogo que sigue se desarrolla entre el niño asustado, la madre que apenas susurra, Baltazar acobardado y don Chepe dominante. Notemos que éste siempre grita al hablar; que a través de la descripción de sus gestos y la transcripción de sus palabras el autor va presentando con todo realismo el proceso de intensificación de su enojo que lo conducirá hasta esa “rabieta que el médico le había prohibido”; que asimismo se traduce su avaricia extrema y su indiferencia tiránica, que provocan en Baltazar primero, miedo; luego, compasión. Aquí estará el resorte que permitirá al carpintero elevarse desde la sima de su humillación hasta las cimas de su sensación de triunfo: ha conseguido irritar al hombre que lo apabullaba, se ha vengado en él de su complejo de inferioridad, y aun lo ha vencido con gesto de magnanimidad soberbia, contrariando sus órdenes en su propia casa, y permitiéndose regalar algo a quien podría comprarlo todo. La fina penetración psicológica del autor corre pareja con su intención de sátira social del rico burgués, que aparece estereotipado, esquematizado hasta lo grotesco.

La comparación hombre—animal vuelve a darse ahora con el niño: “emitió un sonido gutural, como el ronquido de un perro”; “chillaba sin lágrimas”; Baltazar lo miraba “como hubiera observado la agonía de un animal contagioso”; más adelante lo mira a través del tejido de la jaula, como si hubiera sido una bestia enjaulada, y se insiste en que “No había derramado una sola lágrima”; ¿no es inhumana esta manifestación de su dolor o contrariedad? ¿No lo es también la impasibilidad con que la observa su padre? En el mundo de los Montiel entramos en la esfera del capital deshumanizado, incapaz del amor y del asombro.<sup>1</sup>

De pronto, el autor nos saca de escena y nos conduce a la casa de Baltazar para mostrarnos el contraste profundo: “A esa hora, en su casa, Ursula cantaba una canción muy antigua, mientras cortaba rebanadas de cebolla”. (pág.7) Frente al cuadro de gritos y pataleos, opone el canto inmemorial de la mujer simple y feliz, entregada a las tareas que la especie le ha asignado. ¡Qué diferencia con las “mujeres feas y conflictivas” de los ricos! Surge inmediatamente a la mente del lector la oposición de las dos parejas (una casada y rica, pero infeliz; la otra amancebada y pobre, pero llena de amor), y sobre todo de las dos mujeres: Adelaida (cuyo nombre conocemos recién cuando el marido la llama a gritos; de lo contrario es siempre “la mujer de Montiel”) y Ursula (maternal, dominante, vital). Adelaida, siempre dominada y humillada en la penumbra de la siesta, parece una muerta en vida. El cuento siguiente, *La viuda de Montiel*, nos la presentará en toda su dimensión de mujer atormentada y solitaria. Mientras tanto Ursula, la mujer—madre de ese muchacho grande que es Baltazar, canta, rebotante de vida.

La segunda parte culmina con el insulto rabioso de don Chepe, que marca su impotencia frente al triunfo de la obstinación simple del constructor de la jaula.

### 3) En el salón de billar: Conclusión

La última parte del cuento enfrenta a Baltazar con el juicio de sus iguales: los hombres del salón de billar. Y, prueba del machismo dominante típico en nuestra literatura hispanoamericana, será recién el juicio de éstos, la ovación con que lo reciben, lo que lo irá sumiendo en un proceso de ensoberbecimiento que va desde el sentirse “un poco excitado” al entrar, hasta su fabulación desmedida de la noche.

El suceso, de apariencia intrascendente, ha motivado un cambio profundo en su vida, señalando la jornada como excepcional: por primera vez en sus treinta años entra al salón, para darse la primera borrachera, bautismo de fuego del “hacerse hombre”. La gloria empieza a sonreírle y el

<sup>1</sup> Notemos que Don Chepe es el único que no se deja deslumbrar por la jaula; lejos de ponderársela, como todos los otros, a Baltazar, la llama “tu trasto” y “tu cacharro”, con el desprecio de quien no sabe captar lo que hay de maravilloso en la obra de la mano del hombre.

alcohol y el éxito lo marean: hasta quiere dormir con dos mujeres a la vez. Todo adhiere a su júbilo; y sucede como al pasar, en un contexto de lo más realista, el único hecho realmente milagroso e inusitado: el tocadiscos automático toca durante dos horas, sin parar, por su cuenta. Tal inserción sin prevenciones ni solución de continuidad de un hecho o posibilidad fantásticos en medio de una narración que podríamos llamar "realista" por la concordancia de lo narrado con los hábitos sólitos y reconocibles de un ambiente (como cuando el Dr. Giraldo dijo con toda seriedad que bastaría colgar la jaula de un árbol para que cantase sola) es típica del clima definido por Carpentier de "lo real maravilloso", clima en que se desenvuelve cómodamente toda la obra de Gabriel García Márquez.

Borracho de gloria, Baltazar vuelve a mentir, ahora sin perturbarse; su carácter también se ha modificado. Conoce el éxito, pero también la profunda soledad del éxito, cuando a la hora de la comida, todos aquéllos que lo ovacionaron y brindaron con él, lo dejan solo. Importantísima motivación de toda la obra de nuestro narrador colombiano es la soledad: soledad del creador, soledad del poder, soledad del éxito, soledad del amor, soledad total del hombre.

Abandonado por todos en medio de la pista de baile, Baltazar tiene por única compañía a los alcaravanes, esos pájaros un poco ridículos que en algo se le asemejan, y que suelen acercarse a los focos de luz en busca de insectos. De allí, sin saber cómo, irá a parar a la calle: abandonado, embardunado, sintiendo que hasta le quitan los zapatos, pero feliz, sin ánimo de abandonar "el sueño más feliz de su vida". No sabemos al final si sólo estaba borracho o muerto (como creen algunas mujeres al verlo); no interesa demasiado; lo que sí importa es el momento que ha vivido. Podemos decir que es un final bien estructurado el de este cuento, aunque nos deje algo desconformes lo baladí de la anécdota frente a las expectativas que la misteriosa jaula había despertado, ese final que pone el acento en la vivencia del hombre más que en el suceso, que deja un cierto sabor a inconcluso. Esto, típico estilo de García Márquez, no puede sorprender mucho a un lector contemporáneo, que debe estar preparado para no pedir al autor mundos acabados, redondos, sino aceptar y completar sus mundos angustiados y abiertos, reflejo fiel del angustioso interrogante existencial que es la vida, hoy, del hombre. Por eso tomaremos como acertadamente caracterizadoras, aunque no con sentido peyorativo, las palabras de Volkening al referirse a los finales de los cuentos de García Márquez:

"...Habrà quien encuentre un tanto abrupto el final, e incluso se sentirá defraudado en su candorosa esperanza de presenciar quién sabe qué evento propio para cerrar el relato, conforme a inveterados moldes, "con broche de oro". En efecto, los cuentos de García Márquez habrán de parecer extrañamente fragmentarios y dejarán perplejos a muchos lectores que, confiando en pisar tierra firme por donde

quiera que vayan, dan un paso tras otro hasta quedar, de repente, con un pie en el aire. Allende la zona habitada de Macondo bosteza el vacío. La honradez del autor no le permite disimular su metafísica incertidumbre, recurriendo a fáciles consuelos, ni llenar la laguna con los habituales sucedáneos de la perdida integridad del ser. Lo "fragmentario", lejos de ser imputable como, pongamos por caso, en *El hombre sin cualidades* de Musil, a la trágica discrepancia entre la magnitud del proyecto y las posibilidades de llevarlo a cabo, en Gabriel García Márquez forma parte de su visión de un mundo inconcluso". (op. cit., pág.42).

En cuanto a los *personajes*, cuyas características ya hemos ido apuntando, giran todos en torno a Baltazar, estando con él en diversos grados de relación: pareja: Ursula; amigos: Pepe, los del salón de billar; superior: don Chepe, etc. sin embargo, estos personajes tienden a adquirir vida propia, a constituir a su vez ejes o satélites de otras órbitas de personajes, y algunas observaciones caracterizadoras al margen lo demuestran: los Giraldo, cuya mujer paralítica "amaba los pájaros, y los amaba tanto que odiaba los gatos porque eran capaces de comérselos"; los Montiel, cuyo jefe de familia "era un hombre tan prevenido, que dormía sin ventilador para vigilar durante el sueño los rumores de la casa". Tales tangencialidades perjudican naturalmente a la unidad de efecto, y demuestran en García Márquez la falta de esa concentrada maestría para el cuento de Borges, por ejemplo.

En cuanto a la *subjetividad objetivada*, la presencia del relator es fuerte, como parece ser una característica del género, según Lancelotti, más que en la novela. En García Márquez, tanto en sus novelas como en los cuentos, la posición del narrador es la tradicional omnisciente: tercera persona, conocimiento total de lo que ocurre y de los movimientos interiores de sus personajes; pero no hay una intervención directa del "yo autor", como suele ocurrir en Borges a veces; se mantiene a distancia panorámica, y a veces parece acercar un lente cinematográfico al personaje elegido, y hasta dar una imagen de impresionismo visual, como la de Baltazar vestido de blanco y rodeado por los curiosos, apareciendo con candor ante la puerta de los Montiel.

### *Espacio y tiempo*

El espacio acompaña al protagonista como marco, e interesa en cuanto le afecta a él, no en sí mismo (característica propia del género).

No se dan indicaciones precisas sobre el lugar geográfico donde transcurre el cuento; sentimos que es un pueblo tropical, por ese calor agobiante que obliga a Baltazar a abrir la puerta para que la casa se refresque, por el sudor del cuello que el médico se seca con el pañuelo, su abanicarse más tarde, porque don Chepe duerme sin ventilador para oír los rumores de la casa; y estamos en la primera semana de abril.

¿Es este pueblo tropical el faulkneriano Macondo? ¿O el “otro pueblo” innominado donde se desarrollan algunas narraciones del mismo autor?

García Márquez nos dice en su *Diálogo con Mario Vargas Llosa* (Lima, Univ. Nac. de Ingeniería, 1968) que “ni *El coronel no tiene quien le escriba*, ni *La mala hora*, ni la mayoría de los cuentos de *Los funerales de la Mamá grande* ocurren en Macondo” (pág. 49).

De todas maneras, el problema ya fue apuntado antes, y ya establecimos que es imposible de solucionar, y de todas maneras no interesa demasiado; lo que sí puede anotarse es que se respira en él aire característico de un pueblito tropical sudamericano, el ambiente familiar y conocido para quienes hayan vivido en alguno de ellos.

Interesa más en este cuento el ambiente social, la diferencia entre pobres y ricos que conlleva un asomo de crítica social y es fundamental para comprender la vivencia de inferioridad de Baltazar y su posterior y momentánea superación.

Respecto a la temporalidad propia del cuento, Lancelotti hace observaciones muy interesantes que quiero transcribir para aceptar en parte, pero también para señalar lo que tiene, a mi juicio, de equivocada generalización:

“A diferencia del flujo progresivo y contemporáneo del acontecimiento que advertimos en la novela, en el cuento el suceso *ya ocurrió* al iniciarse la narración, a partir de cuyo momento vamos a enterarnos de los incidentes que le atañen. Este carácter retrospectivo, que hace del cuento en general, y del cuento policial en particular, una recapitulación, pertenece a su esencia recurrente y muestra en el género, como una característica que lo define en su temporalidad, la vigencia de un pasado activo. Esta presencia de un tiempo absoluto explica no sólo la naturaleza insular del cuento, como forma cerrada, opuesta a la estructura abierta y actual de la novela, sino su aptitud peculiar para recoger ciertos temas donde aquel vigor cobra una autonomía particular: crimen, irrealidad, anacronismo, excentricidad, apuran la fuerza del acontecimiento en la medida en que introducen una pausa (un escándalo) en la marcha continua y vegetativa de la vida. Y esta pausa, que, como un corte transversal, detiene la existencia de un “tempo” absoluto, configura el receptáculo temático del cuento. Por este camino se vuelve a la insularidad del género, puesto que la pausa, tanto como el “caso” (o lo extraordinario, que en el fondo es lo mismo) son aislantes ideales que conducen necesariamente a la forma breve” (págs. 34-45).

Si bien es acertado que el cuento se nutre de un pasado activo, creo que en lo demás que afirma: en su relación con la novela y respecto a la insularidad y carácter cerrado sobre los que tanto insiste Lancelotti, debie-

ra ampliar las fronteras del cuento, que establece demostrando pensar más en Poe que en Kafka, más en el cuento policial y fantástico que en el realista. Los cuentos de Kafka y nuestros cuentos realistas se nutren de lo cotidiano, se insertan en su ámbito, y si bien siempre marcan un suceso excepcional o una situación límite, elevan esta excepcionalidad y esta tensión a la categoría de una circunstancia (o símbolos de una circunstancia) repetida y universal. Si bien el suceso temporalmente pertenece al pasado, es acabado, puede quedar abierto a repeticiones infinitas, convertido en un radio más de los muchos que tiene la rueda de un tiempo concebido cíclicamente, como ocurre en toda la obra de García Marquez. Hechos como el que se cuenta en *La prodigiosa tarde de Baltazar* son únicos en la vida de sus protagonistas, pero infinitamente repetibles en la vida de todos los hombres, al menos, claro está, siempre que se mantengan las características ambientales que lo condicionan y la "condición humana" que los sostiene.

#### b) EL ESTRATO DEL LENGUAJE

El estrato de la palabra trasunta, en concordancia con el de las objetividades representadas y los significados, la intención de instrumentar un lenguaje popular y realista, concordante con las formas orales de expresión.

Corroboración esta afirmación la abundancia de diálogos en estilo directo, con giros y palabras populares como "¡Carajo!", "jodidos", el castizo y común en gran parte de América "repósate" y "se paseaban", denotativos de un ansia de transcripción escénica, viva, presente, ágil de la realidad (temporalidad de desarrollo presente de un pasado activo).

El mismo sentido tiene el manejo de una sintaxis con predominio de oraciones cortas, paratáctica, con series sintagmáticas no progresivas, y las repeticiones de "dijo...", "dijo", después de cada parlamento, imitadora del estilo de un contador de cuentos que quiera concentrar la atención de sus oyentes.

Podemos decir que la apelación al lector es fundamentalmente sentimental e imaginativa. El escueto "-Pepe", con que Baltazar se dirige al niño afligido, sonriendo (pág. 7) y que está cargado de sentimientos: compasión, amor, generosidad, desdén hacia el padre inclemente, es un ejemplo.

En todo el cuento alternan matemáticamente un párrafo dialogado con otro narrativo-descriptivo, otro dialogado, y así sucesivamente. Los personajes pasan continuamente al primer plano, pero siempre retoma el narrador los hilos del relato, como disimuladamente, de manera que a pesar de su posición de total omnisciencia consigue dar el efecto de autonomía de su mundo narrativo, de realidad plena y cercana al lector de lo

sucedido a los personajes. García Márquez ha trabajado en cine y en periodismo, y estas circunstancias se transparentan en la facilidad de manejo escénico con que se desarrollan sus ficciones.

Pero a pesar de esta soltura, y de algunos aciertos expresivos ya señalados (sobre todo las comparaciones), no parece ser éste uno de los cuentos más trabajados del autor en el plano de las formas.

García Márquez, aludiendo a su forma de trabajo, ha declarado que lucha a brazo partido con las palabras, trabaja horas diarias sobre su máquina, corrige y repasa centenares de veces hasta dar con la expresión satisfactoria; que de una novela produce aproximadamente una hoja por día (en jornadas de unas seis horas diarias), y de un cuento, una línea. Tal esfuerzo, ese afán de maestría, no se evidencian homogéneamente en este cuento, cuya fuerza mayor reside en el "clima creado".

### c) LOS SIGNIFICADOS

El plano de los significados ha sido tocado incidentalmente al tratar el capítulo de objetividades representadas. Podríamos, generalizando, ahondar ahora sobre lo que es la "significación profunda del conjunto" (al decir de Spitzer), o las vivencias básicas que sostienen el cuento. Encontraríamos así que detrás de todas las vicisitudes de la jaula y de su constructor están los placeres y las torturas de la creación, y la necesidad del hombre de permitirse al menos una vez en la vida la feliz ilusión de grandeza que confiere al hacer algo grande, algo desinteresado, algo fuera de lo común. Baltazar "no quiso abandonar el sueño más feliz de su vida", esa ilusoria ascensión a las cumbres que el reconocimiento de su obra por los demás le había proporcionado, porque detrás del despertar estaría el estallido del globo, la volatilización de los millones de pesos, la chatura simple y cotidiana de su vida. Concepción romántica con la que el propio García Márquez se proyecta como autor: cada libro es para el escritor como la jaula para el carpintero. El que escribe, está solo en los ardores de su creación, como Baltazar en aquellos días en que Ursula lo notaba febril, intranquilo, y en aquellas noches en que se revolvía, inquieto, en su lecho; alejado del contorno, como transportado a otras esferas. Después del parto, el alivio, la vuelta a lo cotidiano: afeitarse, almorzar y dormir tranquilo. Entregada la obra al público, el juicio de los Otros que al ovacionar exalta hasta la borrachera; y finalmente la vuelta a la soledad: Baltazar arrojado en medio de la calle, en las sombras de la noche. La gloria ha consistido en un momento efímero entre esas dos soledades; pero su gusto inefable permanece en la soledad de la segunda, hecha de recuerdo feliz, habiendo algo cambiado entretanto en el hombre para siempre.

García Márquez se propone presentar fenomenológicamente un mundo; no busca una verdad trascendente a él, no apunta a lo metafísico, sino

a una mayor comprensión de ese mundo, en todo caso de su verdad inmanente, de su realidad angustiante, donde la maravilla se halla instalada en medio de lo cotidiano, a la manera del “realismo maravilloso” de Carpentier. Ese es el “clima” que busca crear, donde en el pueblito tropical conviven el carpintero bueno con el comerciante avaro y el médico desencantado de su profesión y de la vida, y con la jaula que canta sola al colgarla de los árboles y el tocadiscos que toca por su cuenta dos horas sin parar, como si las cosas, personalizadas, quisieran adherir al júbilo con que todos celebran la obra maestra de dos simples manos de hombre.

Más que la Verdad que Poe pedía como postulado básico del género, García Márquez busca presentar una “situación” del hombre; y aquí está de por medio el aporte fundamental de Kafka:

“Ya en nuestro siglo, ya a partir de *La metamorfosis*, no cabe dudar de que la situación integra el cuento como un tema eterno en el que vida y forma se dan una cita austera y viril, demostradora de la problematicidad radical de la existencia y el progreso hacia una mayor gravedad del cuento, señalado a mediados del siglo pasado por el admirable relato de Hawthorne, prueba que la indicada transición del misterio a lo absurdo encubre, en el fondo, el paso de lo extraordinario a la situación”. (Lancelotti, op. cit., págs. 17-18)

“Más que conmovernos, el cuento tiende a asombrarnos”, dice el mismo Lancelotti (pág. 12), siempre pensando más, como ya dije, en el cuento policial y en fantástico, que en otras manifestaciones del género.

La cuentística de García Márquez no busca solamente el despertar del interés por lo épico en el lector; la provocación del asombro; el manejo del suspenso. También quiere conmovirlo, apelar a su imaginación, suscitarle “mundos” que, al serle presentados, lo muevan a arrojar, después del primer momento de evasión, una mirada crítica hacia su propio yo y hacia su contorno.

¿Escapan estos fines a los del cuento?

¿Invaden el campo de la novela?

Estas preguntas, ante el hecho consumado del cuento, a mi entender implican sólo una respuesta negativa. Con lo que suscitan la propuesta de ampliar las fronteras del género cuentístico, y de acceder al replanteo que García Márquez (en cuya obra lo tradicional y lo nuevo se unen en estrechísima alianza), como todo creador original, nos propone.

LECTURA DE  
"UNA TARDE DESPUES DEL SABADO"

INES R. SANTA CRUZ

La tarea narrativa de Gabriel García Márquez alcanza en *Cien años de soledad* el momento de consolidación plena. La madurez de los materiales y la perfecta adecuación de los mismos a un orbe cerrado denotan la culminación de una obra de arte que inscribe al autor en un lugar relevante dentro de las letras americanas. A partir de su lectura, toda la labor literaria precedente se nos ordena como un notable proceso de gestación.

Por esta razón, al abordar obras anteriores a *Cien años de soledad* —en este caso su colección de cuentos *Los funerales de la Mamá Grande*— encontramos la reiterada presencia de elementos tendientes a una posterior configuración. Esto establece una aparente relación de dependencia que dificulta la valoración intrínseca de cada obra considerada aisladamente; por lo tanto, nuestra tarea consistirá en mostrar, a partir del análisis de texto y del examen de las cualidades inherentes al cuento como género, su existencia como microcosmos sustentadores de la riqueza de su obra mayor, pero con valor en sí mismos.

Si hallamos en *Una tarde después del sábado* elementos realmente configuradores de una realidad representada, aunque con puntos de contacto con *Cien años de soledad*, no vacilaremos en decir que el cuento ha sido logrado.

Si bien el castigo apocalíptico aparece como motivo en la novela, señalado en los presagios y en los hechos, en el cuento lo vemos representado en un suceso especial, en el cual convergen toda una serie de elementos e incluso personajes que también son propios del resto de la obra narrativa de Gabriel García Márquez pero que, en este caso, funcionan interrelacionados en una estructura independiente.

Desde el punto de vista del estrato de las *objetividades representadas*, la narración ofrece un asunto y un tema delimitable en un suceso con-

creto. El hilo del relato nos muestra cómo, debido al calor agobiante, que se ha intensificado en Macondo de una manera inusitada, los pájaros, desorientados, mueren al estrellarse en las alambreras de las ventanas. Este fenómeno natural, que podría tener una explicación posiblemente verificable, no es reconocido por los habitantes del pueblo, quizás por una condición hiperestésica de los mismos que viven en un silencioso desasosiego, intuyendo una posible tragedia como consecuencia del castigo de culpas no reconocidas conscientemente. A esto se suma la circunstancia de que un ser alucinado, centenario, que se mueve en un plano irracional de asociaciones y elucubraciones disparatadas, fabricará una terrorífica explicación en un sermón que volverá a postrar a la gente en la iglesia, vacía desde hace años, precisamente por lo dislocado de sus aseveraciones desde el púlpito. Paradójicamente, los personajes que habían neutralizado racionalmente las historias del padre Antonio Isabel, como Rebeca, caen en la trampa, buscando una explicación igualmente disparatada a su incertidumbre: los pájaros mueren porque ha aparecido el Judío Errante. La anécdota resuelta de esta manera nos orientaría a ubicar el cuento dentro de "las coordenadas de la narración realista" coincidiendo con la opinión de Emir Rodríguez Monegal<sup>1</sup>; pero sería interesante considerar previamente aspectos totales de la producción de García Márquez para deslindar en ella factores importantes que se dan con distinta gradación en cada una de sus obras. Tales serían las señaladas coordenadas realistas, la visión mágica y el humor. La voluntad de denuncia, propia del realismo crítico, se da en la visión escueta y con cierta hondura trágica de *La Mala Hora*. Estas mismas características contaminadas con cierto sentido del humor aparecen en *El coronel no tiene quien le escriba*. La realidad mechada con lo maravilloso apunta, con distintos matices, en *La hojarasca*, en los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* (excluyendo el último, que lleva el mismo título, por ser en éste donde ya se evidencia la visión mágica hiperbólica de *Cien años de soledad*). Es decir que, antes de llegar a la visión total de la gran novela, el autor ha querido expresar su mundo novelístico desde la racional percepción de una realidad socio-cultural, o penetrarlo desde el aparente juego humorístico, o bien desde la perspectiva de una sublimación mágica con sentido trascendente y universal.

Dilucidar cuál de estos aspectos tiene primacía en el cuento *Una tarde después del sábado*, donde se condensan abigarradamente elementos que más tarde florecerán en la novela, es un problema al cual nos inclinamos a dar distintas soluciones. Desde el punto de vista de un encuadre realista la

<sup>1</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Novedad y anacronismo en "Cien años de soledad"* Revista Nacional de Cultura, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1968, N° 185, pág. 5: "Lo que caracteriza al narrador García Márquez hasta el momento de publicar *Cien años de soledad* es una voluntad de realismo sólo desmentida en una ocasión: el cuento que da título al volumen, *Los funerales de la Mamá Grande*. Cualquiera sea el formato o la felicidad de sus narraciones anteriores a la gran novela, García Márquez siempre instala sus personajes y sus anécdotas en las coordenadas de la narración realista".

anécdota se resuelve claramente: en una época de calor muy intenso los pájaros mueren asfixiados, la gente se inquieta y el alucinado Padre Antonio Isabel, consciente de la falta de piedad de sus feligreses, decide conjurar el poder de Satán sobre la población, atemorizándola con un sermón que supere, por sus connotaciones terroríficas, el débil efecto producido por sus aseveraciones de haber visto al diablo en tres ocasiones (lo cual nadie cree), para atraerla nuevamente a la iglesia. El sermón sería una especie de exorcismo, casi burlesco por parte del curioso personaje. Con esta solución, el episodio se desgaja totalmente de la novela y de la cosmovisión maravillosa en donde su repercusión es distinta. Podríamos agregar que es manifiesto el sentido del humor impreso por el autor en la creación del singular personaje Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar Castañeda y Montero, anunciado con todos sus nombres y apellidos, como una figura entre risueña y apática, envuelto en un mundo de ensoñaciones, que dormía la siesta antes del almuerzo y comía con cuchara todos sus alimentos, como los niños (en *Cien años de soledad* terminará jugando a la ronda con ellos). Pero no acaba allí la configuración del personaje. Hay una evidente dicotomía que le permite, en sus momentos de lucidez, asumir con clarividencia el alcance de su juego: cuando anunció a su espantado acólito que el dinero de la colecta era para desterrar al Judío Errante “sintió que al decirlo soportaba un gran peso en el corazón”<sup>2</sup> y, conciliadoramente, le explica que una vez recogida la limosna, le dé el dinero al muchacho forastero para que se compre un sombrero nuevo. A través de esto podríamos percibir la actitud humorística que hay detrás del encadenamiento de los hechos. La misma caracterización de Rebeca no está ajena al toque satírico, con su imagen ridícula y pasada de moda, y su resolución pretenciosa y desubicada de presentar sus quejas al alcalde por “el atentado” a sus alambreras o la tragicómica entrada en la iglesia.

Todo esto nos lleva a corroborar nuestra primera ubicación del cuento en “las coordenadas realistas”, con finos toques de humorismo; pero hay demasiadas implicancias y elementos dentro del relato que ya anuncian una trascendencia hacia la esfera de lo maravilloso. El suceso de la lluvia de pájaros muertos, por sí mismo y por su repercusión, hacen virar la imagen del relato. Si bien la descripción del Judío Errante es sólo producto de la imaginación febril del Padre Antonio Isabel, y no una criatura del inconsciente colectivo como aparece en la novela, hay un clima preñado de expectativas que acepta el hecho. La idea de que a Macondo puede llegar cualquier cosa: guerras, pestes, compañías explotadoras, e incluso el Apocalipsis, es algo tan consubstancial al ambiente como a los personajes. Y de esta manera está expresado en el cuento.

<sup>2</sup> Gabriel García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande, Una tarde después del sábado*, Bs. As., Sudamericana, 1967, pág. 114. En adelante los números entre paréntesis indican en cada cita textual el número de páginas correspondiente a esta edición.

Este punto de vista desdibujaría el carácter realista del relato, para acercarlo a otro tipo de cosmovisión. La diferencia está dada en el hecho de que aún no se ha desembocado en lo maravilloso, en donde lo supra-natural se convierte en algo cotidiano, como en *Cien años de soledad*.

En busca de una posible *estructura cuentística* advertimos que la visión panorámica abarcada por el relato podría hacernos pensar en una novela breve<sup>3</sup>; sin embargo, podemos encontrar en él hitos (aunque no muy claros) que determinarían las partes correspondientes al plan de un cuento tradicional: preparación, nudo y desenlace. Dicho plan respondería al desenvolvimiento cronológico de los sucesos: varios días de preparación, en el día sábado se desencadenan los acontecimientos y en la mañana del domingo ocurre el desenlace. Sin embargo no es fácil, en una primera lectura, captar esta diagramación, debido a las digresiones que implican la presentación de los personajes y los desplazamientos en el tiempo. Pero desde las primeras palabras vemos que apunta a una linealidad: “La inquietud empezó en julio...” (87). Después de un extenso período de preparación en el que aparecen los personajes principales y se muestra la repercusión que el suceso ha tenido en el pueblo, se marca un nuevo hito: “Un sábado —nueve días después que comenzaron a caer los pájaros— el Padre Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar se dirigía a la estación cuando cayó un pájaro agonizante a sus pies” (110). Aquí irrumpe consistentemente el narrador buscando retomar el hilo de la acción. Esta se dinamiza por momentos, para caer luego en el letargo propio de un buceo en el interior de los personajes, sobre todo en el mundo del Padre Antonio Isabel y sus asociaciones. La historia del muchacho forastero contribuye a desdibujar aún más el desenvolvimiento de los hechos, pero cuando en la mente del Padre Antonio Isabel, premonitoriamente se vislumbra una salida: “...un prodigioso relámpago le indicó que había empezado a padecer el gran día de su vida” (111) intuimos que se acerca el desenlace.

De todas maneras es difícil establecer una división en los pasos que determinan el desenvolvimiento del suceso, más bien podría establecerse una serie encadenada de escenas<sup>4</sup> que, enfocando diversos aspectos de la realidad representada, van a converger en el desenlace.

<sup>3</sup> Carmen C. de Rodríguez Puértolas, *Aproximación a la obra de Gabriel García Márquez*, Revista “Universidad”, Santa Fe, 1968, N° 76, pág. 30, (refiriéndose a este cuento): “Demasiada densidad para tan pocas páginas. El lector se siente, más que fascinado, perdido, aplastado por un exceso de sucesos inexplicables, que no alcanzarán significado pleno hasta *Cien años de soledad*.”

<sup>4</sup> Armando Durán, *Conversaciones con Gabriel García Márquez*, en la Revista Nacional de Cultura, Caracas, 1968, N° 85, pág. 25. (García Márquez afirma) “Yo siempre creí que el cine, por su tremendo poder visual, era el medio de expresión más perfecto. Todos mis libros anteriores a *Cien años de soledad* están como entorpecidos por esa certidumbre. Hay un inmoderado afán de visualización de los personajes y las escenas, una relación de los tiempos del diálogo y la acción, y hasta una obsesión por señalar los puntos de vista y el encuadre”.

La escena de Rebeca en la alcaldía acusa un tipo de encuadre fílmico corroborando esta “voluntad cinematográfica”. Notamos dos movimientos casi cronométricos del personaje: “La señora Rebeca irrumpió ... Se plantó con discreta solemnidad a dos pasos de la puerta, en el interior de la oficina y, apoyada en el largo y guarnecido mango de su sombrilla, dijo:

– Necesito poner una queja.

Desde el tope de la escalera, el alcalde...” (88). En este momento, se pasa a un primer plano del alcalde, revelador de todo su asombro frente a las pretensiones de Rebeca y, luego de un breve diálogo, el primer plano se desplaza a la imagen de la viuda; en él resaltan todas las notas de su ridiculez. La escena dura poquísimos minutos y luego se enfoca a Rebeca caminando sola por las calles de Macondo.

Tratando de visualizar el relato nos encontraríamos con el siguiente encadenamiento de escenas:

- 1 Rebeca – alambreras rotas
- 2 Rebeca – Alcalde
- 3 Rebeca – calles de Macondo
- 4 Pueblo – pájaros muertos
- 5 Padre Antonio Isabel – pájaros muertos
- 6 Padre Antonio Isabel – estación de ferrocarril – pájaro muerto
- 7 Padre Antonio Isabel – olor nauseabundo – especulaciones
- 8 Padre Antonio Isabel – sermón del domingo
- 9 Padre Antonio Isabel – recuerdos (seminario – pueblo olvidado)
- 10 Padre Antonio Isabel – costumbres
- 11 Padre Antonio Isabel – casa
- 12 Padre Antonio Isabel – muchacho que le trae la comida
- 13 Padre Antonio Isabel – pájaro agonizante frente a la casa de Rebeca
- 14 Rebeca – casa
- 15 Padre Antonio Isabel – pájaro agonizante – Rebeca (falta de piedad)
- 16 Padre Antonio Isabel – recuerdos – fastidio frente a Rebeca
- 17 Padre Antonio Isabel – pájaro muerto en sus manos – revelación: el Apocalipsis
- 18 Padre Antonio Isabel – estación – sensaciones – presentimientos
- 19 Padre Antonio Isabel – asociación : mancha de gallinazos – expresión taciturna del rector del seminario ubicada lejanamente en su pasado
- 20 Padre Antonio Isabel – terror – enajenación – “el Judío Errante” – llega el tren
- 21 Padre Antonio Isabel – sueño remoto – sermón para el domingo
- 22 Padre Antonio Isabel – recuerdos – pasado de Macondo en la época de la compañía bananera
- 23 Muchacho forastero – tren – hotel
- 24 Muchacho forastero – hotel – propietaria del mismo
- 25 Muchacho forastero que pierde el tren – hotel
- 26 Muchacho forastero – muchacha del gramófono
- 27 Muchacho – habitación – recuerdos de su pueblo natal
- 28 Muchacho – conciencia de que ha perdido su equipaje – pánico

- 29 Muchacho – sueño pantanoso y febril
- 30 Padre Antonio Isabel – casi en sueños revisa sus experiencias para el sermón del domingo
- 31 Padre Antonio Isabel – oscuridad – cae al suelo y pierde el conocimiento
- 32 Padre Antonio Isabel – recobra su lucidez al amanecer – tres pájaros muertos – necesidad de expiación
- 33 Muchacho forastero – propietaria del hotel – desayuno
- 34 Muchacho forastero – asociación: traje nuevo de la propietaria – día domingo – misa
- 35 Muchacho forastero – calles de Macondo
- 36 Muchacho forastero – Iglesia vacía
- 37 Padre Antonio Isabel – muchacho forastero – piedad
- 38 Padre Antonio Isabel – púlpito – sermón
- 39 Rebeca – casa – presentimientos
- 40 Rebeca – Argénida – (ésta le informa que el Padre Antonio Isabel dice haber visto al Judío Errante) – pánico
- 41 Rebeca corre a la iglesia
- 42 Padre Antonio Isabel – sermón
- 43 Rebeca entra con los brazos en alto en la iglesia
- 44 Padre Antonio Isabel – calor, sed, soberbia – pueblo postrado
- 45 Padre Antonio Isabel – Pitágoras (monaguillo) – colecta para desterrar al Judío Errante
- 46 Padre Antonio Isabel – colecta para el muchacho

En estos cambios de escena es difícil mantener una cohesión lineal. El encuadre de las mismas está dado en la mostración de los tres personajes principales en sus diferentes actitudes, pero evidentemente hay una ordenación determinista que va a ensamblar todos los elementos, aparentemente inconexos, para que converjan en el suceso. Incluso el paso de una escena a otra totalmente diferente siempre se realiza por el nexo de algún elemento común: la imagen de Rebeca es sustituida por la del padre Antonio Isabel, para hacer ver sus comunes preocupaciones por la muerte colectiva de los pájaros. La llegada del tren portador del muchacho, que el padre presencia (aunque no ve), es el enlace que permite pasar de la preminencia de una imagen a otra. Nuevamente hay un suave desplazamiento desde las escenas que focalizan al muchacho a las que muestran al padre Antonio Isabel debido a la común circunstancia de que ambos están, al mismo tiempo y a pocas cuerdas de distancia, agobiados por sus ensoñaciones. El enfoque del muchacho en el hotel es un poco arbitrario, pero el encuentro de ambos en la iglesia está motivado por la sensación producida en el muchacho por el traje nuevo de la propietaria del hotel; éste le hace recordar que es día domingo y hay misa; además lo mueve la curiosidad de conocer al centenario personaje. Mientras el padre Antonio Isabel ya ha comenzado su sermón en el púlpito, la cámara se ubica en la casa de Rebeca que en ese momento está maquinando cómo hacer sustituir al sacerdote por otro más joven para poder oír “sermones sensatos y edificantes”.

Finalmente, el pánico producido por la insólita noticia de la aparición del Judío Errante, la lleva a la iglesia donde vemos nuevamente al padre Antonio Isabel. Frente a esta orquestación podríamos establecer que desde la escena 1 a la 12 se encuentra la preparación del suceso, de la 13 a la 32 lo que consideraríamos el nudo, y de la 33 a la 46, el desenlace. De esta manera, encuadraríamos el relato dentro de los moldes de un cuento tradicional pero con connotaciones diferentes.

La disposición de la materia narrativa nos ofrece un particular diseño<sup>5</sup>. La primera impresión es la de un retablo tríptico: ensamble o encuadre de tres historias centralizadas en cada uno de los personajes principales, que a su vez son series representadas de una sola historia. Pero un retablo requeriría una secuencia cronológica entre una y otra. Aquí podría pensarse en un trébol en cual cada hoja, bien delineada, forma parte del todo. La aparente independencia de las tres historias nos haría pensar en tres relatos diferentes sabiamente ensamblados por el relator.

Dentro del estrato de las objetividades representadas es definitoria la presencia relevante del *espacio* y la interrelación del mismo con los personajes del cuento. Este procedimiento metonímico<sup>6</sup> puede hacerse extensivo a gran parte de la obra de García Márquez; estamos lejos de la descripción naturalista con carácter documental y nos acercamos a la preocupación romántica en lo referente al establecimiento de un tono anímico que domine ambientación, trama y personajes.

La cámara no procederá desde la visión total y panorámica sino introduciéndose en el interior de una de las casas, la de Rebeca Buendía, es decir, el espacio cobra dimensiones concretas a través de los mismos personajes. La casa de Rebeca es donde se concentran los elementos necesarios para fijar el clima constituido por el pasado, las culpas, la soledad y la ansiedad de Macondo:

“...una inmensa casa de dos corredores y nueve alcobas...” (87)

Esta es la presentación del lugar en donde Rebeca “no hacía nada distinto de remover cachivaches...”(87). Allí se muestra la soledad del personaje revolviéndose en el pasado. Hay un hálito de culpas que flota en la casa materializado en el olor a pólvora que permanece en ella desde la

<sup>5</sup> Enrique Anderson Imbert, *Crítica Interna*, Madrid, Taurus, 1960. “Aunque esta estructura es unitaria e indivisible, quizás convenga analizarla en sus elementos formales. Son tres: la acción, la trama y el diseño. Los hilos de la acción se urden en trama, y la trama ofrece un diseño”.

<sup>6</sup> R. Wellek y A. Warren, *Teoría Literaria*, Madrid, 1966, pág. 265. “El marco escénico es medio ambiente, y los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje”.

muerte del marido de Rebeca<sup>7</sup>; la supuesta responsabilidad de la viuda nos llega a través de las apreciaciones que realiza el padre Antonio Isabel en su ocasional visita:

“...Le parecía que en la profusa utilería de la sala se manifestaba claramente el espíritu concupiscente de la dueña...”(95) “...se olvidó de todo; de la humedad de la casa, de la concupiscencia, del insoportable olor a pólvora en el cadáver de José Arcadio Buendía...”(97).

En realidad, este supuesto homicidio está solamente insinuado en el cuento; en la novela el hecho adquiere connotaciones mágicas. Nos interesa, sí, ese ajuste entre clima, suceso y personaje. La descripción de la casa vuelve a repetirse mostrando una constante bastante notable en dicha interrelación: el personaje aparece como “atrapado” por el espacio:

“Si no se hubiera sentido arraigada al pueblo por un oscuro temor a la novedad, habría metido sus cachivaches en un baúl con naftalina y se hubiera ido a rodar por el mundo” (111). “Pero íntimamente sabía que estaba destinada a morir en el pueblo, en aquellos interminables corredores y las nueve alcobas cuyas alambreras, pensaba, haría reemplazar por vidrios erizados” (111).

El fantasmal escenario de la casa de la viuda Buendía no está descrito con minuciosidad; solamente sobresalen algunos elementos patéticos como los largos corredores, las desiertas nueve alcobas, la humedad, los cachivaches, la utilería de la sala, las puertas y las alambreras. Podríamos intuir a través de ello diversas significaciones no muy precisas: los largos corredores, las alcobas desiertas dan una idea ancestral de soledad, frente a lo cual

<sup>7</sup> Los críticos han señalado reiteradamente las influencias faulknerianas en la producción de G. M., no alcanzamos a delimitar hasta dónde dichas influencias inciden en la esencia de la comunicación literaria o son sólo pantallazos en los que emergen motivos similares imbrincados en una ambientación y tipología parecidas. En este cuento, o mejor dicho en el ángulo de visión que enfoca al personaje Rebeca Buendía se insertan elementos en los cuales pueden precisarse reminiscencias del mencionado autor. Por ejemplo, podría intentarse un acercamiento entre Rebeca Buendía y Emily Grierson, la protagonista de “Una rosa para Emily”, cuento de *Estos Trece* de W. Faulkner. Las connotaciones similares pueden resumirse en los siguientes aspectos: a) ambas son personajes marginados de la realidad cotidiana del pueblo pues permanecen encerradas desde hace muchos años; b) pertenecen al “pasado heroico” del lugar por vinculación familiar con los fundadores del pueblo y las nuevas generaciones las aceptan como resabio de algo perimido; c) sus respectivas casas son especie de sitios inexpugnables, rodeadas de misterio, en donde emana una atmósfera enrarecida por la humedad, el polvo y los malos olores en una y el extraño olor a pólvora en la otra; d) la evidente paranoia que condiciona sus actitudes; e) la técnica parecida en la presentación de ambos personajes dada en datos esporádicos diseminados en la narración, a través de los cuales se puede reconstruir la historia de las mismas; f) y finalmente, la culpabilidad por la muerte de su novio, Homer Barron, en Emily y el supuesto asesinato de José Arcadio Buendía, marido de Rebeca, atribuido a ella. Desde el punto de vista del cuento, el parentesco entre ambos personajes es válido, pero no hay duda de que el personaje concebido posteriormente para *Cien años de soledad*, con toda la riqueza de matices que se le incorporan, nos desvirtúa esta imagen, y la creación fluye por cauces totalmente nuevos, divorciados de la intención faulkneriana.

lo abigarrado de la decoración sería una manera de combatirla; los cachivaches serían la expresión de obsoleto; la humedad y el olor a pólvora aluden a los remordimientos y, para completar, en la invasión de pájaros muertos veríamos el anuncio del castigo.

Aunque la casa de Rebeca no es el escenario que abarca mayor extensión en el cuento, es el más significativo.

La descripción del hotel "Macondo", otro de los lugares donde transcurre la acción, muestra elementos similares, pero acusando la técnica de plasmar la idea de espacio a través de sensaciones no visuales. Se eluden los detalles, el hotel es reconocido por el forastero por medio de sensaciones olfativas:

"Y descendió del vagón y atravesó la calle abrasada por el metálico sol de agosto y penetró en la fresca penumbra de una casa situada frente a la estación donde sonaba el disco gastado de un gramófono. El olfato agudizado por el hambre de dos días, le indicó que era el hotel" (101).

Sensaciones térmicas, olfativas y auditivas indican la densa presencia de un clima que obnubilaría la posibilidad de una clara percepción visual y actuaría sobre las actitudes inconscientes del personaje. De esta manera se explica la pérdida del tren:

"Envuelto en el vapor cálido y saludable de la sopa..."(101).  
"...se sintió invadido por esa confusa sensación de pánico que produce la pérdida de un tren" (101).

No hay ninguna alusión al ornamento del hotel, lo único que adquiere relevancia es la presencia del gramófono, es decir, lo espacial captado a través de lo auditivo.

La idea de un espacio "imantado" se reitera en la historia del muchacho, cuando comprueba, antes de traspasar el umbral, que ha perdido el tren y debe quedarse; en la muchacha, que parece pegada al gramófono; en los moscardones, que buscando una salida "estrellan en el espejo". El medio es una especie de trampa. Los personajes se minimizan al estar determinados por el ambiente.

Otro escenario es la iglesia. Como integrante de la topografía total del pueblo tiene apariencia visual:

"Un edificio de cal con una torre y un gallo de madera en la cúspide y un reloj..." (110).

Pero siempre la real captación del ambiente es la que se realiza desde los personajes: el muchacho forastero al trasponer los escalones del atric

de la iglesia parece aprehender la totalidad de la atmósfera del lugar:

“Inmediatamente sintió el olor del envejecido sudor humano revuelto con el olor a incienso” (110).

Es como si desde el interior de los ambientes emanara un halo enraizado por el pasado. Otra característica recurrente hasta la exageración en toda la obra es la soledad: la iglesia está vacía.

Cuando el enfoque de exteriores es suplantado por la visión panorámica, ésta se vuelve más plástica:

“se habían encendido las luces del pueblo” (106) “...un pueblo muerto, con calles interminables y polvorientas y sombrías casas de madera con techos de cinc, que parecían deshabitadas. Eso era el pueblo en domingo: calles sin hierba, casas con alambresas y un cielo profundo y maravilloso sobre un calor asfixiante” (109).

Los elementos son también muy significativos: lo yerto de las calles sin hierba, interminables como los largos corredores, polvorientas, sin contornos nítidos, como desdibujándose y, sobre ellas, un cielo indiferente en su esplendor “profundo y maravilloso”, como si todas las notas de destrucción no alteraran un orden mayor. Es como si un fatal determinismo se posara en el destino de la aldea irremediamente destinada a desaparecer, o a cumplir un sino que le es exclusivo. El recurso de mostrar como contraste la evocación del pueblo natal “verde y plácido” del forastero solamente incide en la ambientación para dar más consistencia a esa idea.

Podemos enumerar algunos elementos comunes en la plasmación del espacio: se resuelve en la visión lineal (no hay “significativos” laberintos), corredores y calles interminables; trasunta la soledad en los cuartos vacíos, las calles sin hierba y las casas aparentemente deshabitadas; la paulatina idea de destrucción está dada en las calles polvorientas, escapándose de su forma original, los cachivaches, la ornamentación de “utilería”; las alambresas podrían traducir temores ocultos pues la casa del único ser que parece marginado de las culpas de Macondo, el padre Antonio Isabel, no las tiene.

Volvemos a la idea inicial en la cual señalamos la importancia definitoria del espacio, donde pareciera que los sucesos están latentes o los personajes se movieran como atrapados, produciéndose una consubstanciación tal entre criaturas—ámbito, que a través de unos nos introducimos en el otro.

En un análisis estructural nos vemos en la necesidad de señalar la

función de cada uno de los elementos en vista de la totalidad. Así notamos cómo el *manejo temporal* del relato se asume desde la intención del narrador: encerrar la totalidad de una realidad en un momento determinado de su existencia temporal y espacial. Debido a que dicha realidad sería inexplicable al no ser abarcada desde una visión retrospectiva, el pasado debe ineludiblemente irrumpir a través de los retrocesos en el tiempo. Así, frente a la economía temporal del presente, encontramos intercaladas más o menos extensas disgresiones hacia el pasado, como si el peso de hechos remotos tuviese suma gravitación en el presente.

En líneas generales, podemos considerar que la secuencia cronológica es respetada, y excepto la interpolación de los recuerdos, el tiempo de la acción es lineal y cronológicamente mensurable en dos semanas. La primera apenas dibujada, con un claro enfoque en los últimos dos días donde se centraliza el nudo y el desenlace de la narración. Hay referencias temporales concretas, con una aparente voluntad de precisión, pero son contradictorias. Cuando el relator fija que han pasado nueve días desde que empezaron a caer los pájaros, los datos anteriores acusan un lapso mayor. La evidente intención de ubicar el suceso temporalmente, con mención de mes, día, horas y minutos es un poco el juego de la verosimilitud periodística, en la cual se trata de ganar la supuesta credibilidad del lector. Lo demuestra la profusión de ejemplos:

“La inquietud comenzó en julio” (87). “Es extraño que no se haya dado cuenta, ya hace tres días...” (89). “Esto era en los últimos días de julio” (89). “... la mayoría estaba pendiente de él los primeros días de agosto” (89). “El otro lo encontró el miércoles...” (90). “...pero el viernes al llegar a la estación del ferrocarril, encontramos un tercer pájaro muerto...” (90). “El fue el primero que sintió el olor. Lo sintió la noche del viernes” (90). “Cuando se paseaba por el atrio al día siguiente antes de la misa...” (91). “Un sábado —nueve días después de que empezaron a caer pájaros muertos—” (94). “No permaneció allí más de cinco minutos” (95). “Cuando llegó a la estación... faltaban doce minutos para la una” (98). “...cuando despertó de su sueño un poco después de las cuatro” (100). “Ocho horas después fueron a buscarlo para que administrara la extremaunción a una mujer” (100). “Un poco antes de las doce atravesó el pueblo” (107). “Cuando recorrió la tranca de la puerta estaba amaneciendo” (107). “Durante nueve minutos contempló los tres cadáveres...” (108). “A las siete había empezado el calor” (108). “Eso era el pueblo, en domingo” (109). “El reloj estaba parado en las cuatro y diez” (110). “Mañana es lunes, pensó Rebeca” (111). “Cuando terminó había empezado el calor. Ese calor intenso, sólido y abrasante de aquel agosto inolvidable” (113).

Evidentemente, esta economía del tiempo real está bastante desperdiciada a lo largo del relato debido a los retrocesos hacia el pasado intro-

ducidos por los personajes principales. A través de Rebeca nos remontamos a la historia de su bisabuelo, "un criollo que en las guerras de la Independencia, peleó al lado de los realistas"; a la muerte de su marido, ocurrida cuarenta años atrás y al tiempo indeterminable en que no hace otra cosa que remover cachivaches. El padre Antonio Isabel nos retrotrae a sus experiencias de seminarista, ubicadas setenta años antes y a partir de allí comienza a contar su historia: la llegada a Macondo, mucho antes de "las guerras del 85", su vejez, el rechazo del pueblo, su inercia y sus especulaciones. Por momentos, la acción vuelve a focalizarse en el presente para luego desplazarse hacia el pasado. Lo mismo ocurre con el tercer personaje, el muchacho forastero que pierde el tren y en la siesta asfixiante de Macondo hace un balance de su vida, desde su nacimiento, el último día de la guerra civil, hasta cumplir veintidós años. En este relato se procede en forma episódica, como si el narrador quisiese establecer una secuencia cronológica en los recuerdos, forzando el real mecanismo de la conciencia.

Es interesante establecer si, a través del tratamiento del tiempo, se llega a crear un clima de suspenso. Esto es evidente, pues las digresiones traban el desenvolvimiento de la acción hasta su desenlace, aunque cada vez en forma menos perceptible. Mientras el relato se mueve en la etapa preparatoria, las vueltas al pasado se desarrollan en largos párrafos detallados y gran desplazamiento temporal, con la evidente intención de insertar en la realidad presente, la presión del pasado. En las últimas páginas, cuando se acentúa la expectativa, el tiempo cronológico se tensa, pero no por las irrupciones del pasado sino por la elaboración del hecho temporal en el interior de los personajes:

"No supo cuánto tiempo permaneció postrado en el suelo, sin pensar en nada, sin acordarse siquiera de implorar una buena muerte. Fué como si en realidad hubiese estado muerto por un instante"  
(107).

Es finalmente el uso del tiempo subjetivo el que imprime morosidad al relato. No podemos considerarlo un recurso novedoso, pero el efecto de suspenso, a pesar de la cuestionable estructura cuentística, está logrado.

En resumen, diremos que en el manejo del tiempo está la preocupación de plasmar en un breve lapso una realidad con demasiadas implicancias retrospectivas, lo cual entorpece la dinámica narrativa por las prolijas vueltas al pasado, pero al mismo tiempo, esto constituye un recurso más para establecer la tensión dramática.

Podemos añadir, aunque el dato no tiene funcionalidad para nuestro análisis, que los hechos relatados tendrían lugar en la cosmovisión de la saga de los Buendía en Macondo, alrededor de la muerte de Ursula.

Los *personajes* del cuento, presentados en un específico momento de sus vidas, se nos muestran más libres, independizados del sino fatal, al cual los tiene sujetos la novela. En ella, debido a su concepción cíclica, cada uno está demasiado presionado por su destino. En el cuento escapan un poco a esa reiteración de actitudes y tienen existencia propia. Pero, quizás, esta presencia dominante de los mismos es lo cuestionable. De acuerdo a la denominación de Stanton, los personajes, la trama y la ambientación constituirían el nivel fáctico de la obra, pero debemos calibrar el peso de cada uno de estos elementos dentro del relato. En el cuento, la presencia de un personaje se da a través del suceso y una relevancia otorgada a la caracterización, podrá indicar el proceso inverso.

Recordemos que no compete al cuento la creación de caracteres, pues el peso de los mismos puede ir en detrimento del suceso.

En *Una tarde después del sábado*, la implícita subordinación del carácter al acontecimiento aparece un poco borrosa, pues la singularidad psicológica de los personajes, obliga a focalizar la atención en ellos y, tal vez, éste es el hecho que más conspira contra la tensión horizontal del cuento. Indudablemente, la riqueza de los mismos no juega en detrimento de la acción, pero la brevedad del relato no permite el desenvolvimiento total de los caracteres. Por lo tanto, el autor se ve obligado a introducirlos, a veces, con pinceladas fugaces dentro de la narración y otras, con prolijos detalles. Este es el caso del padre Antonio Isabel, quien aparece en la tercera página del relato. A partir de allí, el narrador, en un clásico procedimiento tradicional, nos va a contar todo lo que sabe acerca de él.

García Márquez se permite cómodamente esta técnica un poco anacrónica en toda su producción con extraordinario acierto, debido a la gran riqueza de sus criaturas. En el cuento, esto presiona la tensión del mismo.

La figura de Rebeca Buendía es la que logra mayor realidad propia con respecto al personaje de *Cien años de soledad*<sup>8</sup> y al mismo tiempo, la imagen mejor lograda técnicamente por la diversidad de enfoques. El personaje está presentado en las afirmaciones taxativas del narrador:

“...Rebeca, una viuda amargada que vivía en una inmensa casa”  
(87).

“...la viuda tenía un sentido académico de la autoridad...” (87).

“...ella estaba acostumbrada a no dar crédito a las palabras del

<sup>8</sup> La personalidad configurada en Rebeca Buendía, una viuda seca y perseguida por sus remordimientos, difícilmente podría entroncar con la apasionada joven de la novela. Además ese “académico sentido de la autoridad” es una racionalidad o limitación que en nada concuerdan con el personaje, lo mismo que el recuerdo de sus ascendientes, algo casi imposible en esa niña que llega sola, acompañada por un cadáver y se injerta en una familia precisamente por el desgajamiento con la propia. La visión de conjunto muestra a una Rebeca distinta, vital, apegada a la tierra, irracional, voraz, “la única con la fuerza necesaria para continuar la estirpe” según Ursula. Este personaje disecado y ridículo puede tener un parecido con otros caracteres femeninos, por ejemplo, Fernanda del Carpio.

padre, desde cuando habló en el púlpito de las tres veces que se le apareció el diablo" (96).

O bien a través de su conducta. En este caso, el narrador nos ha adelantado las motivaciones básicas del personaje, pero distinguiremos de éstas, las otras motivaciones específicas u ocasionales provocadas por el suceso y evidenciadas en la dinámica de su conducta.

La motivación básica señalada muestra algunos aspectos de Rebeca: el desprecio hacia el padre Antonio Isabel, un oscuro temor hacia el mismo, junto a la permanente inquietud ante acontecimientos imprevisibles.

Frente al suceso aparecerán las motivaciones específicas: cuando ve sus alambres rotos se refugia inmediatamente en "su sentido académico de la autoridad" y va a quejarse al alcalde; al enfrentarse con la realidad de los hechos, se aterra y comienza su desasosiego:

"Aquella invasión de pájaros que la tenía con los nervios irritados" (95)

El personaje quiere mantener su aparente calma en la actitud majestuosa de su lento avance hacia la puerta:

"Caminó derecha y afectada..." (95).

Pero al ver al padre Antonio Isabel con un pájaro agonizante en sus manos, cambia completamente su actitud. El encuentro desata los temores ocultos de la viuda —tras su apariencia inmovible— en un diálogo magistralmente cortante, a través del cual se capta la estructura mental de ambos personajes. Cuando, días después, recibe la noticia del terrorífico sermón, su postura es, en un primer momento, "estirada e indiferente", pero la posible aparición del Judío Errante produce en ella un cataclismo interior casi imprevisible:

"La viuda sintió que se le crispaba la piel. Un tropel de revueltas ideas entre las cuales no podía diferenciar sus alambres rotos, el calor, los pájaros muertos y la peste, pasó por su cabeza al escuchar esas palabras que no escuchaba desde su infancia remota: "El Judío Errante". Y entonces comenzó a moverse, lívida, helada, hacia donde Argénida la contemplaba con la boca abierta" (112).

Aquellas motivaciones básicas delineadas en la presentación del personaje se canalizarán en el miedo producido por el sermón del padre Antonio Isabel que es el desencadenante de su crisis.

Hay un tercer enfoque que completa la cosmovisión del personaje: es el que lo muestra en la visión de los otros. Por ejemplo, Rebeca en el examen del alcalde:

“...entonces el alcalde volvió a mirarla. La examinó laboriosamente desde las primorosas florecillas de terciopelo hasta los zapatos color de plata antigua, y fue como si la hubiera visto por primera vez en su vida” (88).

Esta especie de “intersubjetividad” lleva a los personajes a definirse a sí mismos en la captación del otro. La actitud desconfiada del padre Antonio Isabel se vislumbra en las apreciaciones realizadas en la sala de la viuda:

“El padre Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar no se sentía bien en esa casa, cuyo único habitante no había dado nunca muestra de piedad y sólo se confesaba una vez al año, pero contestando con evasivas cuando él trataba de concretarla acerca de la muerte de su esposo” (96).

La culpabilidad de Rebeca solamente es cuestionada en los pensamientos del padre Antonio Isabel.

En la introducción de los demás personajes predomina el trazo del narrador sobre los otros enfoques, por ejemplo, en el del padre Antonio Isabel, el protagonista de la historia. Su presentación es un tradicional y prolijo retrato. Es evidente que la singularidad de esta criatura fascinaba al mismo autor y, por momentos, el relato parece solamente un pretexto para darle existencia en su mundo fictivo.

El muchacho forastero se configura con los tonos apropiados a ese personaje indefenso, que llega por casualidad, ajeno al denso clima de la acción, y ayuda en cierta manera a su desenlace. Sin saberlo, él podría ser el Judío Errante.

No podemos considerar que exista una verdadera sintaxis de personajes; más bien, éstos parecen actuar en mundos diferentes y sus puntos de contacto son mínimos:

Rebeca.....Argénida (sirviente—confidente)  
Rebeca.....(sentido de la autoridad)<sup>9</sup>.....Alcalde  
Rebeca.....(desprecio—pánico).....padre Antonio Isabel  
Padre Antonio Isabel.....(desconfianza).....Rebeca  
Forastero.....dueña del hotel.....muchacha  
Forastero.....(curiosidad).....padre Antonio Isabel  
Padre Antonio Isabel.....(piedad).....forastero

En una sola escena del cuento aparecen juntos los personajes principales, Rebeca y el padre Antonio Isabel. Después, implícitamente consideramos que están todos congregados en la Iglesia pero sin comunicación real entre ellos.

<sup>9</sup> El precario sentido de agrupamiento está dado a través de sus propias motivaciones.

Para concluir, señalamos que la presencia de los personajes es fuerte; la singularidad de los mismos podría llegar a seccionar el cuento en tres relatos diferentes. Solamente en el desarrollo de sus actitudes podemos valorar las motivaciones específicas desencadenadas por el suceso, y a través de ellas establecer la orquestación de estos seres dentro del relato.

Todo lo analizado incide en la elección del *ángulo de visión del narrador*. Ya hemos visto cómo la tradicional concisión del cuento tiende a extenderse hacia lo panorámico por la presencia de tres mundos bastante diferenciados (de los tres personajes), así que, inevitablemente, es el ojo del narrador el que nos puede dar, a través de una visión de conjunto, la idea de unidad. Estamos frente a un caso clásico de narrador omnisciente sin ninguna limitación y con absoluta seguridad de su omnisciencia que, por otra parte, García Márquez no se cuestiona nunca.

A pesar de la fuerte y manifiesta presencia del narrador, la distancia entre éste y el lector se mantiene, pues el mundo representado se desenvuelve sin interferencia de la subjetividad de un narrador, que no nos impone más que la contundencia de los hechos, donde lo real y absurdo se combinan con cierta naturalidad denotando la existencia de un mundo con dinámica propia.

Esta omnisciencia total incide en la elección de una estructura lingüística (verbal), la de la tercera persona a través de la cual se enfocará todo el mundo representado en estilo indirecto. Los aparentes desplazamientos del narrador hacia alguno de los personajes, en cuyo interior se proyecta la presencia del otro, están manejados siempre desde la tercera persona dominante. La primera persona sólo aparece en los diálogos. Estos son mínimos: Rebeca con el alcalde, el padre Antonio Isabel con Rebeca, el forastero con la dueña del hotel y la muchacha, Rebeca con Argénida, el padre Antonio Isabel y su monaguillo. Las conversaciones de los personajes son breves, como si la comunicación entre ellos fuera difícil, y están interrumpidas por las intervenciones del narrador que quiere introducir al lector en esa esfera vivencial sin expresión directa flotante en los diálogos cargados de sugerencias, como el de Rebeca y el alcalde, y aún más en el contenido encuentro verbal del padre Antonio Isabel y Rebeca.

En el transcurso del relato, intercala algunas expresiones directas de los personajes, pero no en actitud de diálogo pues estas no han alcanzado su nivel verbal. Son apelaciones sin destinatario fijo que el personaje realiza mentalmente y, el narrador, instalado en su conciencia, transcribe:

“No debían existir los gatos”. “...Caramba es el tercero que encuentro esta mañana...” (90).

El mismo sermón del padre Antonio Isabel, expresado con todo énfasis, se expande al principio en una iglesia casi vacía.

Es evidente la intención del narrador de acentuar con la ausencia del diálogo, la existencia de un aislamiento dentro de la esfera propia de cada personaje, de mundos diferentes de los que sólo un ángulo de visión exterior puede mostrarnos sus interferencias.

Con respecto a la relación espacio-temporal no hay límites para el ojo olímpico del narrador que muestra interiores, exteriores e incluso lugares remotos. Consciente de la esencia de su tarea cuentística, el relator se sabe en poder de un suceso concluido en el pasado, del que conoce implícitamente el final y todas sus implicancias retrospectivas; eso le posibilita un fácil manejo de su cámara hacia el pasado y el presente virtual del mundo narrado.

Desde el punto de vista del *estrato de la palabra*, vemos que es la cadena de significados la que teje todo el mundo representado. Hay en García Márquez una confianza en "la palabra justa", en la elección insustituible y en el engarce apropiado. Ese laborioso afán de precisión en busca de transparencia en su lenguaje atestigua su fe en la adecuación de la materia lingüística a la realidad. A través del ensamble de conceptos, penetramos en su maravilloso mundo imaginativo del cual las palabras son solamente un pulido cristal, iluminado por el brillo de las cosas referidas. Esto lo aleja de los virtuosos juegos en la cadena del significado al estilo de *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, donde la flotante atmósfera de las alusiones y procedimientos, que aprovechan al máximo las posibilidades del estrato fónico, acusarían un claro intento de negación del valor conceptual del lenguaje.

El mundo representado emerge sin forzar la estructura del período sintáctico ni tensar el campo significativo de los vocablos, no hay metáforas ni adjetivos sorprendentes. Predomina la fluida actitud narrativa en un estilo relativamente verbal, más que nominal.

#### TIEMPOS Y ASPECTOS VERBALES CON ACTITUD NARRATIVA

Comienza la historia aseverativamente en modo indicativo, en pretérito indefinido:

"La inquietud *empezó* en julio" (87).

con la intención de desglosar del pasado un momento concreto. Se ubica de esta manera en el tiempo justo del cuentista, lejos del presente eterno

de la lírica y de la flexibilidad temporal del novelista. La tarea cuentística parte ineludiblemente de un pasado transmisible. El aspecto perfectivo del indefinido da al relator la posesión del hecho terminado. La presentación de los personajes que son parte de una realidad que trasciende al suceso, con un sentido de permanencia fictiva mayor, está dada a través de la acción durativa del pretérito imperfecto:

(Rebeca) "...una viuda amargada que *vivía* en una inmensa casa..."

"La viuda *tenía* un sentido académico de la autoridad" (87).

En el matiz temporal señalado por los verbos, el narrador trata de acercarnos a la vigencia de los hechos señalados en el suceso, pues al referirse al bisabuelo de Rebeca, desgajado de la anécdota, usa el pretérito indefinido:

"...un criollo que en las guerras de Independencia, *peleó* al lado de los realistas e *hizo* un viaje a España"(87).

Esto es algo concluido, sin enlace con los hechos narrados (en el sentido anecdótico, no caracterizador).

A pesar de que, desde el comienzo, el ritmo de la acción se ve interrumpido por la presentación del personaje de la viuda Buendía, es notable la presencia del pretérito indefinido: hizo — pensó — murió — advirtió — descubrió — pensó — puso — dirigió — vio — irrumpió — produjo — tuvo — escandalizó — plantó — dijo. Estos marcan las actitudes del personaje con un acentuado dinamismo tendiente a destacar una intención ridiculizante en los movimientos de marioneta de la viuda y al mismo tiempo señalan un momento de la narración bastante inusitado, por su agilidad, en el contexto de la obra.

Luego se pasa con cierta morosidad al uso retrospectivo del pretérito pluscuamperfecto que plantea dos dimensiones: a) la del taxativo conocimiento de los hechos por parte del narrador, y b) la irrupción de un pasado del pasado:

"...nunca en la vida del pueblo había hecho tanto calor"

"...no había influido..."

"...había visto..."(89).

En estas citas se alude a hechos ubicados en un pasado que es anterior al pasado propio del relato. Esto, sumado a la recurrencia de la coordinación adversativa: Pero...Sin embargo..., da la impresión de que el hilo de la acción se anudara para retomar luego la linealidad con la reiteración del pretérito indefinido:

“El primero lo *encontró* un martes” (89)  
“... *pensó* que...”  
“El otro lo *encontró*...”  
“... lo *empujó*...”  
“*Fue* como un relámpago...”  
“... lo *volteó*, lo *examinó*, y *pensó*...”(90)

Y continúa predominando hasta que el narrador cambia el ritmo del relato para mostrarnos a otro personaje, el padre Antonio Isabel, a través de su vida y sus costumbres, mediante el carácter durativo del pretérito imperfecto y así, sucesivamente, los alterna en la búsqueda del retorno al desenvolvimiento de la acción con el indefinido, que en lo cronológico tiende a la economía temporal y en lo verbal corresponde a la aceleración del tiempo de la narración.

Los diálogos intercalados son breves y poco frecuentes. Están en presente de indicativo, porque el narrador deja irrumpir la realidad representada por sí solo, sin su perspectiva temporal.

#### PERIODO. RECURRENCIAS SINTACTICAS

La densidad del clima del relato no deforma la estructura del período. Lejos del abuso de la subordinación, notamos que el ligamento es conceptual y la estructura sintáctica elude la trabazón interna, resolviéndose, mediante unidades independientes, en párrafos de marcada puntuación:

“Cuando terminó había empezado el calor. Ese calor intenso, sólido, abrasante de aquel agosto inolvidable. Pero el padre Antonio Isabel ya no se daba cuenta del calor”. (94)

Ni siquiera el sermón del padre Antonio Isabel, en su aparente delirio, deja de tener ese rigor formal. La intensidad está dada a través de una tendencia anafórica:

“Os juro que lo vi. Os juro que...” (98).

Una notable recurrencia es la de la conjunción adversativa al comienzo de oración:

“Pero sus habitantes...”  
“Pero el viernes...”  
“Pero se enterró en el pueblo...”  
“Pero la red continuaba desflecada...”  
“Pero en realidad había sido el padre...”  
“Pero ella no estaba acostumbrada a dar crédito a sus palabras...”

“Sin embargo el cielo estaba despejado...”  
 “Sin embargo el cielo estaba diáfano y tranquilo...”  
 “Pero eso fue un sueño remoto...”  
 “Pero ese sábado llegó alguien...”  
 “Pero en ese instante penetró en la sala la propietaria...”  
 “Pero en esa época su madre...”  
 “Pero cuando recobró el conocimiento...”  
 “Pero después viéndolo en el escaño...”  
 “Pero sabía también que su espíritu...”  
 “Pero íntimamente sabía...”  
 “Pero el padre Antonio Isabel ya no se daba cuenta del calor”.

La presencia de la conjunción adversativa al principio de oración parece evidenciar la intención de no dilatar el período anterior. En el área significativa buscaría la insinuación de dos realidades no excluyentes:

“No había penetrado ningún pájaro a esa alcoba desde hacía varios días. Pero la red continuaba desflecada” (94).

Ya parecen haber desaparecido los motivos de temor, pero la vivencia del suceso es demasiado vigente y por lo tanto el temor subsiste.

“Ahora pensaba en otra cosa, en la posibilidad de que se desatara una tormenta. Sin embargo el cielo estaba diáfano y tranquilo” (98).

Se quiere limitar la subjetividad de un mundo con el poder restrictivo de lo objetivo y viceversa.

#### ASPECTOS AFECTIVOS, CONCEPTUALES E IMAGINATIVOS EN EL PLANO DEL SIGNIFICADO.

Hay un mundo independiente de la palabra que empuja el discurso de Gabriel García Márquez hacia un lineal sentido épico, donde ciertos efectos de prisa por atrapar la realidad lo llevan a enhebrar trazos justos con adjetivos desprovistos de sorpresa. No obstante, cuando la realidad no cabe en el campo significativo, apela a los poderes evocadores del lenguaje. Por ejemplo, en algunos hallazgos metafóricos:

“humedad azul llena de gallos” (108).

El carácter preferentemente representativo del discurso pone de manifiesto su capacidad expresiva en esta lograda imagen. El elemento real *aire*

del amanecer, debido a la descarga emotiva que actúa como modificante, acusa la economía metonímica y el efecto sinestésico.

Humedad / cielo azul / canto de gallos

	1		2
Humedad /	azul	/	llena de gallos
	1		2

La imagen resultante acierta a multiplicar, en su restricción verbal, las implicancias sensoriales. Lo mismo sucede en la expresión metafórica “raya lívida” (107) por *rayo de luz blanca morada debajo de la puerta*. El sustituyente ha omitido la palabra *luz*, sintetizando sus connotaciones en un solo adjetivo, “lívida”, de gran poder evocador. El elemento modificado es otro apunte sensorial.

El juego sinestésico en “calor seco y plano” (103) bifurca el significado hacia la visión espacial más que térmica; así como en “metálico sol de agosto” (101) la intensidad del calor parece adquirir características visuales.

La acuñación de imágenes puede ordenarse en dos sectores tonalizados por la afectividad del autor. Esta contaminación de lo afectivo con lo imaginativo parece incidir en una selección de imágenes visuales:

a) la evocación de áreas incontaminadas y placenteras con imágenes luminosas, transparentes, azules:

1) Recuerdos de la juventud del padre Antonio Isabel

tarde muy clara  
tarde lavada y nueva

2) El cielo de Macondo

Cielo transparente y azul  
Cielo diáfano y tranquilo  
Cielo profundo y maravilloso

b) La idea de la paulatina destrucción con imágenes de herrumbre, opacidad y gamas del amarillo:

lámina de cinc oxidado  
vagones desvencijados y descoloridos  
cara color mostaza  
tren amarillo y polvoriento

Se pretende crear un determinado clima cargado de sugerencias significativas a través de una exacerbación de los valores imaginativos que

emergen en la recurrencia de imágenes sensoriales olfativas y térmicas:

Fuerte y penetrante tufo	calor seco y plano
tufarada nauseabunda	calle abrasante
mal olor nocturno	metálico sol de agosto
sensación nauseabunda	calor asfixiante
	vapor caliente
	calor intenso, sólido, abrasante

Todas evocadoras de una atmósfera asfixiante, casi irrespirable lo que denotaría la traslación a lo físico de otras presiones más trascendentes.

#### GRADACION O CLIMAX A TRAVES DE LA ACUMULACION DE ADJETIVOS

Con la misma intención expresiva observamos algunas cadenas intensificadoras:

calor intenso, sólido, abrasante

Todos los adjetivos apuntan a una significación común: la expuesta en el adjetivo final; pero el primero y el último tienen una significación lineal

intenso .... abrasante

El adjetivo “sólido” es el elemento sorpresivo interpuesto entre los dos epítetos de cierto tinte sinonímico; debido a esto ellos deben limitar su valor significativo a sus acepciones de “denso”, “fuerte”, pero de todas maneras el impacto de un término inesperado es el elemento de mayor vigor expresivo.

La descripción de Rebeca al entrar en la iglesia:

“La señora Rebeca, *patética, espectacular*, con los brazos abiertos y el rostro amargo y frío vuelto a las alturas...” (113).

La intensificación se consigue con dos adjetivos de valor ascendente y con la actitud descriptiva de los dos complementos siguientes. La gradación alcanza su punto culminante en un elemento complementario: el sustantivo “alturas” puesto intencionalmente. Se mezclan los elementos en función de una imagen caricaturesca detrás de un aparato tragicómico. El primer adjetivo sintetiza las vivencias del personaje, el segundo la intencionalidad del autor.

En otro caso, consigue una especie de simbiosis de valores expresivos dentro de una misma imagen:

“el acólito lo miraba con los *redondos* ojos espantados” (114).

Aquí la significación está acrecentada en el segundo adjetivo, pero aflora desde la carga impresiva del primero.

#### LO CONCEPTUAL Y LO IMAGINATIVO: EL SERMON DEL PADRE ANTONIO ISABEL

Este sermón, clasificado de "exorcismo" por Rodríguez Monegal, es uno de los elementos más curiosos del cuento. En ciertos momentos parece configurar un verdadero arranque de enajenación mística y en otros, el telón de una secreta burla relacionada con esa actitud amenazante con que el padre Antonio Isabel dejó la casa de Rebeca, dispuesto a buscar un escarmiento para la falta de piedad. De todas maneras, es importante observar la extraña amalgama de elementos que componen esta terrorífica disertación, donde la influencia de la esfera sensorial aunada a un tema legendario (no bíblico) nos dan la pauta de la singularidad de los caracteres religiosos de ese mundo representado.

Intentaremos mostrar en el texto la disposición de los elementos, tratando de avisorar la intencionalidad del autor.

"Al principio habló sin darse cuenta de sus palabras. Ni siquiera se escuchaba a sí mismo. Oía apenas la melodía definida y suelta que fluía de un manantial dormido en su alma desde el principio del mundo. Tenía la confusa certidumbre de que las palabras estaban brotando precisas, oportunas, exactas, en el orden y la ocasión previstos. Sentía que un vapor caliente le presionaba las entrañas. Pero sabía también que su espíritu estaba limpio de vanidad y que la sensación de placer que le embargaba los sentidos no era soberbia, ni rebeldía, ni vanidad, sino el puro regocijo de su espíritu en Nuestro Señor" (111).

Hasta aquí nos preparamos para un verdadero arranque místico, a un reencuentro con el estado de gracia primigenia "que fluía de su alma desde principios del mundo"; no hay humanas pasiones "no era soberbia, ni rebeldía, ni vanidad". Un estado de comunión perfecta con percepción física, en el cual el hombre es el cauce perfecto de la voz de Dios.

El relator nos pone en el clima tenso de lo sobrenatural, agudiza su intención con el suspenso provocado por la interrupción debida al cambio de enfoque. Y luego presenta lo que ya es una recurrencia en García Márquez: frente al momento agudo del milagro, sobreviene la solución natural, cotidiana, casi trivial, para el lector, no así para los personajes que quedan flotando en ese mundo, encadenados a sus pautas. El padre Antonio Isabel con tonos enfáticos repetirá:

"Os juro que lo vi. Os juro que se atravesó en mi camino esta

madrugada, cuando regresaba de administrar los santos óleos a la mujer de Jonás, el carpintero. Os juro que tenía el rostro embetunado con la maldición del Señor y que dejaba a su paso una huella de ceniza ardiente” (112).

Esta presunta visión del Judío Errante tiene una explicación para el lector. El narrador ha tejido una curiosa amalgama entre lo significativo y lo sensorial dentro de la esfera en la cual se mueven los elementos del cuento. Lo sensorial cobra un papel fundamental no sólo para crear el clima, sino para canalizar las actitudes de las criaturas humanas que parecen moverse en un plano infraconsciente como el padre Antonio Isabel. Este personaje asume los hechos por un dato sensorial, a partir del cual va a enhebrar todas sus elucubraciones:

olor nauseabundo.....recurso satánico para interrumpir  
el sueño.....habilidad de Satán para meterse en el corazón humano por cualquiera de los cinco sentidos

Reforzaría esta percepción sensualista de lo trascendente, el hecho de que el padre Antonio Isabel considerara:

“que es posible alcanzar la felicidad cuando no hace mucho calor” (193).

El sermón acusaría un procedimiento parecido. En la tarde anterior, el personaje ha estado en la estación; enajenado por la revelación de que se acercaba un momento trascendental, no oye la llegada del tren. Solamente lo percibe como en sueños “envuelto en una densa humareda” y oye “la granizada del cisco sobre las láminas de cinc oxidadas”. En esos instantes él había vislumbrado el posible y descabellado arribo del Judío Errante.

El sermón ensamblará en una onírica descripción estas vivencias:

Judío Errante	tren
Tenía el rostro embetunado por la maldición del Señor	la granizada del cisco sobre las láminas de cinc oxidadas
dejaba a su lado una huella de ceniza ardiente	envuelto en una densa humareda

En el relato aparece otra serie de asociaciones en la mente alucinada del padre Antonio Isabel, que confirmarían esta superposición de imágenes. Volviendo al sermón, vemos que en estas palabras se marca el límite de su enajenación mística. A partir de aquí sobreviene su paulatino arribo a la realidad:

“La palabra quedó trunca, flotando en el aire. Se dió cuenta de

que no podía contener el temblor de las manos, de que todo su cuerpo temblaba y que por su columna vertebral descendía lentamente un hilo de sudor helado. Se sentía mal, sintiendo el temblor y sintiendo la sed y una fuerte torcedura en las tripas y un rumor que resonó como la profunda nota de un órgano en sus entrañas. Entonces se dió cuenta de la verdad” (113).

Está tan claramente explicado el proceso de desajenización del personaje, que las acotaciones sólo glosarían el texto. Cuando se da cuenta de “la verdad”, “de que había sido vanidad creer que estaba patrocinando un milagro”. reanuda su discurso consciente del juego que le confiere nuevamente su ascendiente sobre los fieles oyentes:

“Entonces caminó hacia mí – dijo. Y esta vez escuchó su propia voz convincente, apasionada—. Caminó hacia mí y tenía los ojos de esmeralda y la áspera pelambre y el olor de un macho cabrío. Y yo levanté la mano para recriminarlo en el nombre de Nuestro Señor, y le dije: “Detente. Nunca ha sido el domingo buen día para sacrificar un cordero” (113).

El padre Antonio Isabel sabe que es mentira lo que está diciendo, pero el terrible exorcismo impresiona al pueblo, vislumbra la forma de rescatarlo para el templo, de conmocionar a la seca viuda Buendía y en última instancia lograr una jugosa colecta.

¿Cuál de los dos elementos del cuento tiene un papel predominante: el tono sarcástico de la mentira expiatoria del padre Antonio Isabel, o el clima de hiperestesia colectiva que hace crisis ante el sermón? Creemos que ambos responden a la intencionalidad del autor de superponer dos enfoques a su mundo de ficción: la fina ironía junto a la visión de una realidad exacerbada por diferentes conflictos al borde de lo apocalíptico y maravilloso. Este relato está en el área límite entre los dos puntos de mira que caracterizan la producción total de Gabriel García Márquez.

Al revisar los aspectos sobresalientes e intrínsecos del cuento, podemos apreciar que el relato adquiere su propia realidad y establece su dinámica en un área cerrada. En cuanto a su posible filiación con el episodio mencionado en *Cien años de soledad*, notamos que en la novela el suceso se suma informativa y adicionalmente a una realidad mayor, desplegada frente a un lector que va “viviendo ese transcurrir”. En el cuento, cambia el ángulo de enfoque pues el hecho ya no aparece inscripto en una vasta andadura narrativa, sino rescatado del pasado absoluto, en una recapitulación enriquecida con elementos específicos, que el narrador propone a la dilucidación del lector.

La solución de la anécdota asume lo absurdo y lo casual. Lo absurdo está impreso en todo el relato, lo casual es la derivación candorosa y sorpresiva representada por la llegada del muchacho forastero: sin saberlo, él podría ser el Judío Errante. Evidentemente, ese pobre joven que comienza la ímproba ruta burocrática de expedientes y papeles tras la jubilación de su madre, puede correr la suerte de dicho personaje en una hiperbólica comparación. (Estos apuntes de crítica social son completamente ajenos al carácter mágico que el suceso muestra en la novela).

En suma, el relato es una pieza válida por sí misma y logra, a pesar de lo heterogéneo y fragmentario de sus materiales, una estructura cuentística, al mismo tiempo que, como hecho literario, especifica un momento del estilo de Gabriel García Márquez.

## ANOTACIONES DE ANTROPONIMIA EN "CIEN AÑOS DE SOLEDAD"

EVANGELINA SIMON DE POGGIA

### INTRODUCCION

Todo nombre tiene un significado. A veces es impuesto a una persona arbitrariamente, otras por asociación con algún personaje histórico cuya personalidad nos impactó, tanto del mundo cristiano como pagano, etc.; otras veces (y esto he tenido oportunidad de comprobarlo) los padres consultan bibliografía especializada a fin de ver el significado de algunos nombres antes de adosárselo al recién nacido, es decir, es cuidadosamente seleccionado; otras puede ocurrir que el bebé herede el nombre de sus padres o familiares inmediatos, costumbre que aún impera en nuestros días a pesar de ser tan antigua como el hombre; en fin, así podríamos citar muchos casos más o situaciones que han llevado a la elección de un determinado nombre y no de otro.

Si lo dicho anteriormente lo trasladamos a otro plano, como es el literario, podemos encontrarnos ante las mismas disyuntivas. No podemos olvidar que cada uno de los personajes es creación exclusiva del autor y por lo mismo responsable de cada uno de sus nombres así como los padres lo son del de su bebé. En literatura esto es muy importante, porque el autor consciente o inconscientemente, y contando en su haber, por lo general, con un bagaje de cultura considerable, a través del nombre y de acuerdo a su significado puede dotar de una personalidad y carácter determinados a cada uno de sus personajes. Por supuesto, es necesario aclarar que no siempre nos encontramos ante esa situación.

Planteo, entonces, una hipótesis en forma de interrogante, de la cual voy a partir al iniciar este trabajo: Gabriel García Márquez ¿ eligió arbitrariamente el nombre de los personajes en *Cien años de soledad*, o lo hizo conscientemente de acuerdo a la personalidad o carácter que quiso dar a cada uno de ellos?

Tratar de llegar a conclusiones acerca de esta hipótesis va a ser el objetivo del presente trabajo. En la primera parte del mismo se encuentran los nombres de todos los descendientes de la familia Buendía, y los de aquellos que de una u otra manera tuvieron que ver con ella y pueden ser incorporados a la misma. En ella me limito a la búsqueda de todos los datos posibles referidos al significado de cada uno de los nombres. Me he valido para ello de bibliografía especializada y de toda aquella que he considerado necesaria, agotando así todas las posibilidades del "significado" de los mismos. He dividido (para el logro de una mejor organización) el material en varios grupos:

- Nombres de origen latino.
- Nombres de origen griego.
- Nombres de origen germano o teutónico.
- Nombres de origen hebreo.

En el caso de los nombres compuestos he tomado como base el primero para ubicarlos en la distribución a la que me he referido.

En la segunda parte he tratado solamente la trilogía: Ursula, Amaranta, Amaranta Ursula, junto a José Arcadio (padre) y Aureliano (el coronel)<sup>1</sup>.

## PRIMERA PARTE

### NOMBRES DE ORIGEN LATINO

#### URSULA

"Lat. Urso": "Corajudo, fuerte como un oso" / Biogr. Princesa de los Ursinos, Ana María de Tremonille, célebre dama que tuvo gran influencia en las cortes de Francia, España e Italia. Arreglaba casamientos de monarcas y ayudaba a solucionar conflictos, hasta entre los reyes y el Vaticano". (Dic. O. p. 174).

"Diminutivo femenino de Ursus / Santa Ursula y las once mil vírgenes degolladas en Colonia por los hunos (S. IV)". De "Urso: Latín "Ursus-i" (de origen oscuro) oso. En germano el nombre antiguo del oso identificado con el demonio, se vuelve impronunciable y es sustituido por "berin"— pardo. Diminutivo, Ursula; patronímico, Ursino. Un San Urso arzobispo de Ravena en el S. IV. Italiano, Orso, diminutivo femenino Orsetta; apellido, Orsini. Noruego, Biorn; Sueco, Björn...". (Dic. N.P. Tibón, p. 530).

"...la piadosa fantasía de los escritores eclesiásticos nos cuenta la historia de Ursula, princesa inglesa prometida del duque de Armórica que se

<sup>1</sup> Debo aclarar que este trabajo es solamente una parte de otro mayor sobre el tema.

embarca en Londres acompañada de once mil doncellas prometidas, a su vez, de otros tantos caballeros bretones. Una tempestad empuja los navíos hacia la desembocadura del Rin. Ursula y sus acompañantes remontan el río hasta Colonia, pero aquí la espera un ejército de hunos que atacan los barcos y pretenden obtener con la fuerza los favores de las doncellas. ¡ Mejor sufrir la muerte que la deshonra! clama Ursula. Los hunos enfurecidos, se vengán matando a la princesa y a las once mil vírgenes, hasta la última. Y he aquí cómo el cielo se enriquece de golpe con once mil mártires: once mil aureolas más en el impíreo de los santos”. (Dic. O.H. Tibón, p. 265).

## PILAR

“Advocación aragonesa de la Virgen María, que según la tradición apareció al apóstol Santiago en las márgenes del río Ebro, sobre un pilar de marmol. Del latín pila—pila, pilastra, pilar, columna”. (Dic. N.P. Tibón, p. 431).

“En Vizcaya el nombre de Begoña tiene una difusión comparable a la de Pilar en Aragón...”. (Es la única acotación al nombre de Pilar que nos hace Tibón en su Dic. de O.H. p. 171).

“Nombre de la virgen de Zaragoza que, hallándose aún en vida, se le apareció a Santiago el Mayor sobre un pilar, para animarlo en la conversión de España: 12 de octubre”. (Dic. O., p. 83).

“Hito o mojón que se pone para señalar los caminos / Especie de pilastra, sin proporción fija entre su grueso y altura, que se pone aislada en los edificios, o sirve para sostener otra fábrica o armazón cualquiera”. (Dic. R.A.E., p. 1026).

## REMEDIOS

“Del latín Remedius. Advocación de la Virgen, Nuestra Señora de los Remedios: acepción de auxilio, socorro y refugio”. De “Remedio: Lat. “Remedius” apodo mítico que quiere decir “medicina” “lo que cura” de Rēmēdium—ii, compuesto de *re*, prefijo que indica el repetirse de una acción y *medeor* “medicar, curar” / San Remedio obispo galo, mártir en el S. II; se ha confundido su nombre con el de Remigio...” (Dic. N.P. Tibón, p. 460—61).

“Latín. La que sana y alivia los males / Nuestra Señora de los Remedios, advocación de la Virgen Santísima. Hernán Cortés colocó su imagen en el principal templo pagano de Méjico”. (Dic. O., p. 158).

“...Medio que se toma para reparar un daño o inconveniente / Enmienda o corrección / Recurso, auxilio o refugio”. (Dic. R.A.E. p. 1126).

## SANTA SOFIA DE LA PIEDAD

“Latín “Sanctus” del participio pasado del verbo —sancio, sanxi,

sanctum, sancire— y término del lenguaje religioso y político: hacer sagrado e inviolable, establecer solemnemente (por una ley, etc.) y por fin—ratificar, sancionar. En el templo de Júpiter “Sanctus”, dios garante del juramento, se custodiaban los tratados de Roma con los pueblos vecinos. Con el advenimiento del Cristianismo, Sanctus, en el lenguaje teológico, de “consagrado a Dios, venerable” pasa a significar el hombre que por su perfección participa en ciertas prerrogativas divinas y que algunas iglesias cristianas elevan al culto de los altares”. (Dic. N.P. Tibón, p. 485).

La R.A.E. recoge las siguientes acepciones: “Perfecto y libre de toda culpa. Con toda propiedad sólo se dice de Dios, que lo es esencialmente; por gracia, privilegio y participación se dice de los ángeles y de los hombres / Aplícase a la persona de especial virtud y ejemplo”.

*Sofía*: Griego: la que tiene sabiduría / Santa: martir de Grecia cuyo nombre se dio al célebre templo que Constantino hizo levantar en Constantinopla, y que los mahometanos convirtieron en mezquita / Viuda romana que presencié el martirio de sus tres hijas: Fe, Esperanza y Caridad”. (Dic. O., p. 91).

“Griego “sabiduría” (*Σοφία*). Entre las Santas de este nombre, la viuda romana, madre de las vírgenes: Fe, Esperanza y Caridad (S. II). La Basílica de Santa Sofía en Constantinopla fue dedicada por el emperador Justiniano a Cristo como manifestación de la sabiduría de Dios”. (Dic. N.P. Tibón, p. 504).

*Piedad*: Advocación de la Virgen María: Nuestra Señora de la Piedad / Latín “pietas” —sentido del deber, devoción hacia los dioses, los parientes— de *pius* —piadoso. (Dic. N.P. Tibón, p. 431).

“Advocación de Nuestra Señora de la Piedad: 11 de mayo, 15 de agosto”. De *Pío*: Latín “que es piadoso y observador de las reglas”. (Dic. O., p.83). La R.A.E. recoge las siguientes acepciones: “Virtud que inspira por el amor a Dios tierna devoción a las cosas santas; y por el amor al prójimo, actos de abnegación y compasión / Amor entrañable que consagramos a los padres y a los objetos venerados / Lástima, misericordia, conmiseración”.

En latín:

*Sanctus—a—um*: participio de pretérito del Sancio / Adj. estatuido como inviolable, declarado inviolable, sagrado, inviolable, santo.

*Sanctio—is—ire—sanxi—sanctum*. V.tr. Hacer inviolable por un acto religioso, por una consagración; consagrar, santificar, hacer irrevocable, prescribir, regular, estatuir, promulgar de manera inmutable...”

*Pietas—ātis*: (de pius) f. Sentimiento que impulsa al cumplimiento de todos los deberes para con la divinidad, los padres, la patria, los parientes, los amigos, etc.; piedad, devoción religiosa, amor, respeto, afecto religioso, piadoso, cariño respetuoso, patriotismo, ternura, afecto filial, veneración, culto...”.

En griego:

Σοφία: σοφία – ας (ή)s. Habilidad manual; saber, ciencia / Prudencia, buen sentido / Práctica / Astucia.

## PETRA

“...a través de Pedro (Petra en su forma más antigua conservada en los grafitos de San Sebastián en Roma) “piedra o roca” símbolo de duración y firmeza y sobrenombre dado por Jesucristo al pescador Simón, perdura en innumerables apellidos...” (Dic. O. H. Tibón, p. 266).

“Derivado de Pedro: Lat. “que es firme como una roca, que es la piedra angular (de la iglesia)”. (Dic. O., p. 81–82).

“Forma femenina de Pedro: del latín “Petrus”, femenino de “petra–ae– piedra, roca, peñasco, escollo. Jesús dice al hermano de Andrés (Juan I,42): “Tú eres Simón, hijo de Jonás, pero serás llamado Cefas –piedra en arameo, se vuelve Πετρος en la traducción griega y Petra en la latina... Más tarde se estimó oportuno masculinizar el nombre en Petrus y Pedro se volvió, con Juan, el nombre más popular de la cristiandad. Jesús forjó para su discípulo predilecto una admirable metáfora: la roca, símbolo de firmeza y duración...”. (Dic. N.P. Tibón, p. 418).

## RENATA REMEDIOS (MEME)

“Renata: Latín “Renatus” –vuelto a nacer, nacido por segunda vez”. Nombre de origen pagano, usado por los cristianos con el sentido místico de “nacido a nueva vida (gracias al bautismo)”. Corresponde al griego Anastasio (véase). De renascer – volver a nacer. En el santoral un obispo de Sorrento (S.V.) Francés “René”. (Dic. N.P. Tibón, p. 461).

“Lat. “el que ha vuelto a nacer (a la gracia de Dios)”. (Dic. O., p. 158).

En latín:

*Renatus–a–um*: participio de pretérito de “renascer” –Renascor–eris–nasci–atus sum (de *re* y *nascor*) verbo transitivo deponente: Renacer. REMEDIOS, ya lo registramos anteriormente.

## AURELIANO

“Latín, Aurelianus, patronímico de Aurelius.

“*Aurelio–a*: Latín, Aurelius, nombre de una gens romana, que parece derivado de la misma voz indoeuropea de la cual procede Aurora...Aurelius procedería pues de *ausel*–contaminación de ausos– y de *sauel* forma hipotética de la cual procede sol...” (Dic. N.P. Tibón, p. 66).

“*Aurelio*: Lat. “que es precioso como el oro” (Dic. O., p. 37).

En latín:

*Aureolus-a-um*: adj. diminutivo de Aureus “de color de oro” / fig. Precioso, lindo (valioso como el oro).

*Aureus-a-um*: adj. diminutivo de Aureo, de oro.

*Aureus-a-um*: (de aurum) adj. Aureo, de oro / De la edad de oro: puro, virtuoso.

*Aurum-i*: (de origen oscuro) n. El oro.

## MAURICIO

“Latín, Mauritius, de Maurus, o sea Mauro.

*Mauro-a*: Latín, Maurus, “mauro, mauritano” es decir, “procedente de Mauritania” región africana que corresponde al actual Marruecos y a la mayor parte de Argelia. Pasó a significar “prieto, moreno” (como un moro): confróntese griego *ἀμαυρός, μαῦρος* “oscuro” (Dic. N.P. Tibón, p. 357-58).

“Latín “de tez morena, nacido en Mauritania, Africa”. (Dic. O., p. 75).

“...Los Lopez Mau (recuerdan) a un Mauricio (el Mauro) “el moro” “el que procede de Mauritania” como Maurilio, es decir, Moreno o Prieto.....” (Dic. O.H. Tibón, p. 226).

En latín:

*Maurus-a-um*: adj De Mauritania de Africa, moro, africano.

*Maurus-i*: m. Un moro.

## NOMBRES DE ORIGEN GRIEGO

### AMARANTA

Forma femenina de Amaranto.

“*Amaranto*: Latín *Amarantus*, del griego *ἀμάραντος* “inmarcesible”, compuesto de *a* privativa y *μαραίνω* “marchitar” (raíz *μαραν* confróntese latín *marcere*). San Amaranto, portugués, martirizado bajo el emperador Decio (mediados del S. III). (Dic. N.P. Tibón, p. 27).

“Griego” el inmarcesible” “el inmortal”. (Dic. O., p. 102).

“...Planta arna de la familia de las amarantáceas, de ocho o nueve decímetros de altura, con tallo grueso y ramoso, hojas oblongadas y ondeadas, flores terminales en espiga densa, aterciopelada y comprimida a manera de cresta, y comunmente, según las distintas variedades de la planta, carmesíes, amarillas, blancas o jaspeadas, y fruto con muchas semillas negras y relucientes. Es originaria de la India y se cultiva en los jardines como *planta de adorno*. (Dic. R.A.E., p. 77).

“...Tomado del latín *Amarantus*, y éste del griego ἀμάραντος inmarcesible, amaranto, derivado de μαραίνειν “marchitarse”. (Dic. Corom., p. 182).

En griego:

ἀμάραντος,ος,ον— adj. Inmarcesible, inmarchitable.

ἀμάραντος—ου(τό) S. Amaranto. Siempre viva.

## NOMBRES DE ORIGEN GERMANO O TEUTONICO

### FERNANDA

“Teutónico —guerrero audaz”. (Dic. O., p. 54).

“Germánico. Contracción de Ferdinando, godo Firthunands. *Firthu* es “paz (alemán Friede) y *nands* —“audaz, atrevido”, “atrevido en la paz” es decir “el que se atreve a todo con tal de conservar la paz”. (Dic. N.P. Tibón, p. 198).

### GASTON

“Teutónico: “el huésped”. (Dic. O., p. 56).

“Germánico. Hipocorístico de uno de los muchos nombres terminados en —gast, “forastero, huésped”. (Dic. N.P. Tibón, p. 229).

## NOMBRES DE ORIGEN HEBREO

### REBECA

“Hebreo, Rivká “lazo”, literalmente “nudo corredizo” de rabak—atar. El nombre se refiere tal vez a la firmeza del lazo matrimonial, pero su valor en sentido figurado, de hermosa, voluptuosa, deseable, se debe a una imagen menos poética: la de los animales cebados y atados para sacrificarlos. La Santa Rebeca del Santoral es un egregio personaje del Antiguo Testamento: la esposa del patriarca Isaac...” (Dic. N.P. Tibón, p. 456).

“Hebreo, “de belleza encantadora”. Antiguo Testamento (Gen. 25,25) hija de Betuel sobrina de Abraham; segunda esposa de Isaac, madre de Jacob y Esaú, mellizos / Lit. heroína de “Ivanhoe” de Scott. Italiano e inglés “Rebecca”, francés “Rébecca”, alemán “Rebeka””. (Dic. O., p. 85).

### JOSE ARCADIO

“Hebreo. ¡Ojalá Dios lo engrandezca! ; “Aquel a quien Dios ayuda” /

Stos. N.T. (Mat., 1, 19). El esposo de la virgen María y padre adoptivo de Jesús". (Dic. O., p. 63).

"Hebreo, Yosef, "El (Dios) añadirá, El acrecentará", "que Dios agregue" "El añadido", "El que aumenta (la familia)...Se trata de un nombre místico relativo a la bendición divina que se manifiesta al añadirse a la familia un nuevo vástago. El primer José fue el patriarca hebreo, ministro de Faraón, que floreció alrededor del S. XX a.C.; pero la popularidad del nombre en el mundo cristiano se debe al esposo de la Virgen María". (Dic. N.P. Tibón, p. 291-92).

"...Ben (hijo de) Porad. Procede del versículo 22 en el capítulo 49 del Génesis, en que José, hijo de Jacob, es llamado *ben porad*, en español: "ramo fructífero" según la traducción de Casiodoro de Renia (1969) o "hijo de la separación"...(Dic. O. H. Tibón, p. 110).

"*Arcadio*: Latín, Arcadius, del griego Ἀρκάδιος "Arcádico" "procedente de Arcadia" la parte central del Peloponeso". (Dic. N.P. Tibón, p. 48).

"Griego. "Nacido en Arcadia" (la rodeada de fortalezas)". (Dic. O., p. 36).

"...Región Central del antiguo Peloponeso, montañosa y con hermosos valles, bien regados. Formó parte de la Liga Aquea. Las ficciones de los poetas describen la Arcadia como *mansión de la inocencia y la felicidad*. Esta región forma hoy un nomo griego que tiene 3290 Km. y 170.000 habitantes. Su capital es Tripolitza". (Dic. E.I. de la L.E., p. 229).

En griego:

Ἀρκὰς-ἄδος (ὀ-ῆ) adj. y s.m. y f. Arcade, de la Arcadia.

Ἀρκαδία-ας (ῆ) n. pr. Arcadia, región del Peloponeso.

## SEGUNDA PARTE

### URSULA

Apenas comenzamos la lectura de *Cien años de soledad* se perfila el temperamento y carácter de este personaje que va a responder ampliamente a su significado: "Corajuda, fuerte como un oso". A través de los pasajes de la obra que a continuación transcribiré, espero demostrar lo que anteriormente afirmo:

"...Sólo cuando empezó a desmontar la puerta del cuartito, Ursula se atrevió a preguntarle por qué lo hacía, y él le contestó con una cierta amargura: "Puesto que nadie quiere irse, nos iremos solos". Ursula no se alteró.

—No nos iremos —dijo—. Aquí nos quedamos, porque aquí hemos tenido un hijo.

—Todavía no tenemos un muerto —dijo él—. Uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra.

Ursula replicó, con una suave firmeza:

—Si es necesario que yo me muera para que se queden aquí, me muero.

José Arcadio Buendía no creyó que fuera tan rígida la voluntad de su mujer. Trató de seducirla...Pero Ursula fue insensible a su clarividencia.<sup>2</sup>

Años después en oportunidad del casamiento de Rebeca y José Arcadio:

“...Ursula no perdonó nunca lo que consideró como una inconcebible falta de respeto, y cuando regresaron de la iglesia prohibió a los recién casados que volvieran a pisar la casa. Para ella era como si hubieran muerto...” (86).

Más adelante:

“...Cuando Ursula irrumpió en el patio del cuartel, después de haber atravesado el pueblo clamando de vergüenza y blandiendo de rabia un rebenque alquitranado, el propio Arcadio se disponía a dar la orden de fuego al pelotón de fusilamiento.

— ¡Atrévete, bastardo! —gritó Ursula.

Antes de que Arcadio tuviera tiempo de reaccionar, le descargó el primer vergajazo. “Atrévete, asesino”, gritaba. “Y mátame también a mí, hijo de mala madre. Así no tendré ojos para llorar la vergüenza de haber criado un fenómeno. “Azotándolo sin misericordia, lo persiguió hasta el fondo del patio, donde Arcadio se enrolló como un caracol. Don Apolinar Moscote estaba inconsciente, amarrado en el poste donde antes tenían el espantapájaros despedazado por los tiros de entrenamiento. Los muchachos del pelotón se dispersaron. Temerosos de que Ursula terminara desahogándose con ellos. Pero ni siquiera los miró. Dejó a Arcadio con el uniforme arrastrado bramando de dolor y rabia, y desató a don Apolinar Moscote para llevarlo a su casa. Antes de abandonar el cuartel, soltó a los presos del cepo.

A partir de entonces fue ella quien mandó en el pueblo. Restableció la misa dominical, suspendió el uso de los brazales rojos y descalificó los bandos atrabiliarios. Pero a despecho de su fortaleza, siguió llorando la desdicha de su destino” (95–96).

Este es uno de los pasajes que nos muestra con más claridad la fuerza

<sup>2</sup> En *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1969, p. 19. En adelante los números entre paréntesis indican en cada cita textual el número de página correspondiente a esta edición.

y el coraje del temperamento de Ursula. Allí donde ni siquiera los hombres se habían atrevido a enfrentar a ese monstruo soportando todas las ignominias más absurdas e inverosímiles, aparece una mujer que los va a superar en algo que ellos no tenían: *CORAJE*

Años después:

“...Ursula dispuso que se le velara en la casa. El padre Nicanor se oponía a los oficios religiosos y a la sepultura en tierra sagrada. Ursula se le enfrentó. “De algún modo que ni usted ni yo podemos entender, ese hombre era un santo”, dijo. “Así que lo voy a enterrar, contra su voluntad, junto a la tumba de Melquíades. “Lo hizo, con funerales magníficos” (99).

Pasan los años y:

“...A pesar del tiempo, de los lutos superpuestos y de las aflicciones acumuladas, Ursula se resistía a envejecer. Ayudada por Santa Sofía de la Piedad había dado un nuevo impulso a su industria de repostería, y no sólo recuperó en pocos años la fortuna que su hijo se gastó en la guerra, sino que volvió a atiborrar de oro puro los calabazos enterrados en el dormitorio “Mientras Dios me dé vida —solía decir— no faltará la plata en esta casa de locos” (131).

Vuelve el coronel Aureliano al hogar y:

“...El coronel Aureliano Buendía abandonó el cuarto en diciembre, y le bastó con echar una mirada al corredor para no volver a pensar en la guerra. Con una vitalidad que parecía imposible a sus años, Ursula había vuelto a rejuvenecer la casa. “Ahora van a ver quién soy yo”, dijo cuando supo que su hijo viviría. “No habrá una casa mejor, ni más abierta a todo el mundo, que esta casa de locos. “La hizo lavar y pintar, cambió los muebles, restauró el jardín y sembró flores nuevas, y abrió puertas y ventanas para que entrara hasta los dormitorios la deslumbrante claridad del verano. Decretó el término de los numerosos lutos superpuestos, y ella misma cambió los viejos trajes rigurosos por ropas juveniles. La música de la pianola volvió a alegrar la casa”. (157).

“...Aunque ya era centenaria y estaba a punto de quedarse ciega por las cataratas, conservaba intactos el dinamismo físico, la integridad del carácter y el equilibrio mental...” (165).

Ursula tuvo que defender con coraje hasta su propia honestidad. Hay un pasaje en la obra muy interesante con respecto a esto:

“...Ursula...Escupió el espectacular montón de monedas, lo metió en tres sacos de lona, y lo enterró en un lugar secreto, en espera de

que tarde o temprano los tres desconocidos fueran a reclamarla” (168).

Años después tuvo que volver a defender el secreto del lugar que le sirviera para esconder los sacos llenos de monedas, ante su hijo Aureliano:

“...Nunca lo sabrás”, le dijo ella, con una firmeza inspirada en un viejo escarmiento. “Un día —agregó— ha de aparecer el dueño de esa fortuna, y sólo él podrá desenterrarla” (209).

Ursula sigue luchando con todas sus fuerzas contra los estragos que con ella estaba haciendo su peor enemigo: el tiempo:

“...Vamos a ver —le decía—, cuéntame de que color está vestido San Rafael Arcángel.

En esa forma, el niño le daba la información que le negaban sus ojos, y mucho antes de que él se fuera al seminario ya podía Ursula distinguir por la textura los distintos colores de la ropa de los santos” (213).

“...Aunque el temblor de las manos era cada vez más perceptible y no podía con el peso de los pies, nunca se vio su menudita figura en tantos lugares al mismo tiempo. Era casi tan diligente como cuando llevaba encima todo el peso de la casa. Sin embargo, en la impenetrable soledad de la decrepitud dispuso de tal clarividencia para examinar hasta los más insignificantes acontecimientos de la familia, que por primera vez vio con claridad las verdades que sus ocupaciones de otro tiempo le habían impedido ver...” (213).

Me viene a la mente en estos momentos María, la Cautiva de Echeverría. A ella pareciera que sólo el inmenso amor hacia su hijo, hizo que sobreviviera. Muerto éste, expiró como una flor que se marchita. Así ocurrió con Ursula. Muerta Amaranta, el último de sus hijos, comenzó a marchitarse, cesó en su lucha por la vida, como si ésta ya no tuviera objeto para ella:

“...Ursula no volvió a levantarse después de las nueve noches de Amaranta. Santa Sofía de la Piedad se hizo cargo de ella” (241).

Su enemigo estaba venciendo:

“...Adiós, Gerineldo, hijo mío —gritó—. Salúdame a mi gente y dile que nos vemos cuando escampe....

—Es verdad —dijo ella—. Nada más estoy esperando que pase la lluvia para morirme” (271).

Así decidió su muerte. Sin llantos. Con una fortaleza que sólo el

cansancio de una larga vida de sufrimientos nos da. Como un hecho irremediable, natural, lógico, contra el que nadie puede luchar. La enfrentó con una entereza digna de ella. Hata último momento demostró tener esa maravillosa cualidad que la caracterizó toda su vida, hasta tal punto que estaba impresa en su nombre: *CORAJE – CORAJE Y FUERZA ESPIRITUAL*.

“...Amaneció muerta el jueves santo. La última vez que la habían ayudado a sacar la cuenta de su edad, por los tiempos de la compañía bananera, le habían calculado entre los ciento quince y ciento veintidós años...” (291).

## AMARANTA

Como ya vimos en la primera parte su significado es: “La inmarcesible (que no se puede marchitar), la inmortal”; y si observamos la acotación referida a la planta que lleva ese nombre nos dice entre otras cosas: “Es originaria de la India y se cultiva en los jardines como *planta de adorno*”. He subrayado lo que considero que es importante, puesto que en realidad eso fue lo que ocurrió con Amaranta. Su vida transcurrió así, sin pena ni gloria. Nada hizo, nada dio, por tanto nada recibió. Fue únicamente eso: un *ADORNO*.

Con los pasajes de la obra que transcribo a continuación, pretendo demostrar la insignificancia de la vida de este personaje que por más que se lo propuso no pudo llegar a realizarse, porque indudablemente le faltó lo que a su madre le sobró: *CORAJE*.

“...En el tumulto que se reunía en el patio a tomar café, contar chistes y jugar barajas, Amaranta encontró una ocasión de confesarle su amor a Prieto Crespi, que pocas semanas antes había formalizado su compromiso con Rebeca y estaba instalando un almacén de instrumentos músicos y juguetes de cuerda, en el mismo sector donde vegetaban los árabes que en otro tiempo cambiaban baratijas por guacamayas, y que la gente conocía como la Calle de los Turcos. El italiano, cuya cabeza cubierta de rizos charolados suscitaba en las mujeres una irreprimible necesidad de suspirar, trató a Amaranta como una chiquilla caprichosa a quien no valía la pena tomar demasiado en cuenta.

—Tengo un hermano menor— le dijo—. Va a venir a ayudarme en la tienda.

Amaranta se sintió humillada y le dijo a Pietro Crespi con un rencor virulento, que estaba dispuesta a impedir la boda de su hermana aunque tuviera que atravesar en la puerta su propio cadáver. Se impresionó tanto el italiano con el dramatismo de la amenaza, que no resistió la tentación de comentarla con Rebeca” (69).

Poco después:

“...No te hagas ilusiones. Aunque me lleven al fin del mundo encontraré la manera de impedir que te cases, así tenga que matarme” (70).

“...La única persona infeliz en aquella celebración estrepitosa que se prolongó hasta el amanecer del lunes, fue Rebeca Buendía. Era su fiesta frustrada. Por acuerdo de Ursula, su matrimonio debía celebrarse en la misma fecha, pero Pietro Crespi recibió el viernes una carta con el anuncio de la muerte inminente de su madre. La boda se aplazó. Pietro Crespi se fue para la capital de la provincia una hora después de recibir la carta, y en el camino se cruzó con su madre que llegó puntual la noche del sábado y cantó en la boda de Aureliano el aria triste que había preparado para la boda de su hijo.....Nunca se averiguó quién escribió la carta...” (76).

“...un domingo en que el padre Nicanor almorzaba en la casa y toda la familia sentada a la mesa habló de la solemnidad y el esplendor que tendrían los actos religiosos cuando se construyera el templo. “La más afortunada será Rebeca”, dijo Amaranta. Y como Rebeca no entendió lo que ella quería decirle, se lo explicó con una sonrisa inocente:

—Te va a tocar inaugurar la iglesia con tu boda.

Rebeca trató de anticiparse a cualquier comentario. Al paso que llevaba la construcción, el templo no estaría terminado antes de diez años....Ante la sorda indignación de Rebeca, que no pudo terminar el almuerzo, Ursula celebró la idea de Amaranta y contribuyó con un aporte considerable para que se apresuraran los trabajos...” Era lo menos grave que podía hacer”, le replicó Amaranta en la virulenta discusión que tuvieron aquella noche. “Así no tendré que matarte en los próximos tres años...” (78-79).

Cuando años después Pietro es desairado por Rebeca y finalmente termina inclinándose por Amaranta rendido ante las atenciones de que era objeto por parte de ésta, Amaranta le contesta ante su proposición de matrimonio:

“...—No seas ingenuo, Crespi —sonrió—, ni muerta me casaré contigo...” (98).

Aquí se nos plantea una pregunta ¿Por qué? ¿Por qué después de tantas luchas por conseguir el amor de Crespi y una vez que lo logra queda todo en la nada? ¿Por rencor? No lo creo, mas bien diría que por impotencia.

La historia vuelve a repetirse pocos años más tarde con Gerineldo Márquez y el final es el mismo: Nada.

“...—No me casaré con nadie —le dijo—, pero menos contigo. Quieres tanto a Aureliano que te vas a casar conmigo porque no puedes casarte con él...” (123).

Simultáneamente a este hecho la historia se replantea con su sobrino Aureliano José. A Dios gracias el final vuelve a ser el mismo, aunque probablemente haya sido la única oportunidad en la que Amaranta podría haberse realizado como mujer. Pero para ello le faltó el coraje que más tarde le sobró a Amaranta Ursula, y además esto sólo tenía un nombre: *INCESTO*.<sup>3</sup>

Ni siquiera pudo alardear, Amarante, de haber sido la causante de la muerte de Crespi, pues aunque las apariencias le dieran la razón, la verdad es que lo único que hizo fue demorar ese trágico final que a no ser por ella se hubiera llevado a cabo mucho antes. A Aureliano José en nada le afectó el alejamiento de su tía, al contrario, lo benefició. Y Gerineldo Márquez tenía bastante con su destino de revolucionario. En todo momento de su vida, Amaranta, podría haber faltado de la familia Buendía y nadie se hubiera dado cuenta. Podría estar como no estar.

Nada. Nada dio. Incapacitada para amar y dejarse amar. No supo ser feliz. Envejeció sin haber vivido, llena de rencor y remordimientos. Ni siquiera tuvo el valor de aceptar en sus últimos momentos la ayuda de la confesión. Fue árida de la cabeza a los pies.

Simbólicamente podemos decir que Amaranta fue para el mundo y para su casa solamente eso: *UN ADORNO*, algo sin real importancia, superfluo.

## AMARANTA URSULA

Con Ursula y Amaranta forman una trilogía casi perfecta. Amaranta Ursula es el compendio de ambas. Tiene un poco de cada una, aunque debemos aclarar que indudablemente tiene más de Ursula que de Amaranta.

De su tatarabuela heredó la fuerza y el coraje; de Amaranta la inclinación al incesto, que gracias a ese coraje al que me referí va a poder realizarlo definitivamente. El pecado lo pagó con su muerte y la extinción de la dinastía de los Buendía. Veamos:

“...A la muerte de Ursula, la casa volvió a caer en un abandono del cual no la podría rescatar ni siquiera una voluntad tan resuelta y vigorosa como la de Amaranta Ursula, que muchos años después, siendo una mujer sin prejuicios, alegre y moderna, con los pies bien asentados en el mundo, abrió puertas y ventanas para espantar la ruina, restauró el jardín, exterminó las hormigas coloradas que ya añdaban a pleno día por el corredor, y trató inútilmente de despertar el olvidado espíritu de hospitalidad” (293-94).

<sup>3</sup> El propio G. M. ha declarado que “el único crítico que ha interpretado correctamente al personaje, partiendo de su vocación incestuosa, es Ernesto Volkening; ella tenía la aptitud psico-moral para concebir al hijo con cola de cerdo, pero siempre la frustró por falta de valor”. (Armando Durán, “Conversaciones con García Márquez”, Revista Nac. de Cultura, N° 185, Caracas, 1968).

“...Tenía el cuerpo menudo, el cabello suelto y largo y los ojos vivaces que tuvo Ursula a su edad, y la forma en que se despedía sin llorar pero sin sonreír, revelaba la misma fortaleza de carácter...” (299).

“...Amaranta Ursula regresó con los primeros ángeles de diciembre, empujada por brisas de velero, llevando al esposo amarrado por el cuello con un cordel de seda..... Ni siquiera se permitió un día de descanso al cabo del largo viaje. Se puso un gastado overol de lienzo que había llevado el esposo con otras prendas de motorista, y emprendió una nueva restauración de la casa. Desbandó las hormigas coloradas que ya se habían apoderado del corredor, resucitó los rosales, arrancó la maleza de raíz, y volvió a sembrar helechos, oréganos y begonias en los tiestos del pasamanos. Se puso al frente de una cuadrilla de carpinteros, cerrajeros y albañiles que resanaron las grietas de los pisos, enquiciaron puertas y ventanas, renovaron los muebles y blanquero las paredes por dentro y por fuera, de modo que tres meses después de su llegada se respiraba otra vez el aire de juventud y de fiesta que hubo en los tiempos de la pianola. Nunca se vio en la casa a nadie con mejor humor a toda hora y en cualquier circunstancia, ni a nadie más dispuesto a cantar y bailar, y a tirar en la basura las cosas y las costumbres revenidas. De un escobazo acabó con los recuerdos funerarios y los montones de cherambetos inútiles y aparatos de superstición que se apilonaban en los rincones, y lo único que conservó, por gratitud a Ursula, fue el daguerretipo de Remedios en la sala....” (318-19).

Este pasaje es muy parecido al que vimos en el personaje de Ursula en oportunidad de la vuelta del Coronel Aureliano al hogar. La actitud de Ursula en ese momento fue muy parecida a la de Amaranta Ursula en éste.

“...Activa, menuda, indomable, como Ursula, y casi tan bella y provocativa como Remedios, la bella, estaba dotada de un raro instinto para anticiparse a la moda...” (319).

“...Amaranta Ursula, en cambio, se hacía llevar en el tren pescados y mariscos en cajas de hielo, carnes en latas y frutas almibaradas, que era lo único que podía comer; y seguía vistiéndose a la moda europea y recibiendo figurines por correo, a pesar de que no tenía dónde ir ni a quién visitar, y de que a esas alturas su marido carecía de humor para apreciar sus vestidos cortos, sus fieltros ladeados y sus collares de siete vueltas. Su secreto parecía consistir en que siempre encontraba el modo de estar ocupada, resolviendo problemas domésticos que ella misma creaba y haciendo mal ciertas cosas que corregía al día siguiente, con una diligencia pernicioso que habría hecho pensar a Fernanda en el vicio hereditario de hacer para deshacer...” (322).

Como cumpliendo con un destino fatal, pareciera que las Amarantas eran la obsesión de los Aurelianos y viceversa en la familia Buendía.

“...De modo que Aureliano seguía siendo virgen cuando Amaranta Ursula regresó a Macondo y le dio un abrazo fraternal que lo dejó sin aliento. Cada vez que la veía, y peor aun cuando ella le enseñaba los bailes de moda, él sentía el mismo desamparo de esponjas en los huesos que turbó a su tatarabuelo cuando Pilar Ternera le puso pretextos de barajas en el granero. Tratando de sofocar el tormento, se sumergió más a fondo en los pergaminos y eludió los halagos inocentes de aquella tía que emponzoñaba sus noches con efluvios de tribulación, pero mientras más la evitaba, con más ansiedad esperaba su risa pedregosa, sus aullidos de gata feliz y sus canciones de gratitud, agonizando de amor a cualquier hora y en los lugares menos pensados de la casa...” (325).

“...En el fragor del encarnizado y ceremonioso forcejo, Amaranta Ursula comprendió que la meticulosidad de su silencio era tan irracional, que habría podido despertar las sospechas del marido contiguo, mucho más que los estrépitos de guerra que trataban de evitar. Entonces empezó a reír con los labios apretados, sin renunciar a la lucha, pero defendiéndose con mordiscos falsos y descomadrejeando el cuerpo poco a poco, hasta que ambos tuvieron conciencia de ser al mismo tiempo adversarios y cómplices, y la brega degeneró en un retozo convencional y las agresiones se volvieron caricias. De pronto, casi jugando, como una travesura más, Amaranta Ursula descuidó la defensa, y cuando trató de reaccionar, asustada de lo que ella misma había hecho posible, ya era demasiado tarde...” (335).

“...Desde la tarde del primer amor, Aureliano y Amaranta Ursula habían seguido aprovechando los escasos descuidos del esposo, amándose con ardores amordazados en encuentros azarosos y casi siempre interrumpidos por regresos imprevistos. Pero cuando se vieron solos en la casa sucumbieron en el delirio de los amores atrasados...” (340).

A esta altura de la narración observamos cómo va desapareciendo “Ursula” para quedar solamente “Amaranta”:

“...En el aturdimiento de la pasión, vió las hormigas devastando el jardín, saciando su hambre prehistórica en las maderas de la casa, y vió el torrente de lava viva apoderándose otra vez del corredor, pero solamente se preocupó de combartirlo cuando lo encontró en su dormitorio. Aureliano abandonó los pergaminos, no volvió a salir de la casa, y contestaba de cualquier modo las cartas del sabio catalán. Perdieron el sentido de la realidad, la noción del tiempo, el ritmo de los hábitos cotidianos...” (341).

“...De pronto, como un estampido en aquel mundo de inconciencia feliz, llegó la noticia del regreso de Gastón. Aureliano y Amaranta Ursula abrieron los ojos, sondearon sus almas, se miraron a la cara con la mano en el corazón, y comprendieron que estaban tan identificados que preferían la muerte a la separación. Entonces ella le escribió al marido una carta de verdades contradictorias,.....al mismo tiempo que admitía como un designio fatal la imposibilidad de vivir sin Aureliano...” (342).

Indudablemente hay una verdadera inclinación al incesto por parte de las Amarantas, pero además se da el caso curioso de que fatalmente pareciera que el destino lo había dispuesto con los Aurelianos y no con otros miembros de la familia. Achacar al destino esta nefasta situación que a través de los años se dio en la familia Buendía, puede ser también una forma de justificar a los personajes en este, si se quiere, principio de degeneración.

“...Amaranta Ursula recordó la tarde en que entró al taller de platería y su madre le contó que el pequeño Aureliano no era hijo de nadie porque había sido encontrado flotando en una canastilla...De lo único que estaban seguros, después de examinar todas las posibilidades, era de que Fernanda no fue la madre de Aureliano. Amaranta Ursula se inclinó a creer que era hijo de Petra Cotes, de quien sólo recordaba fábulas de infamia, y aquella suposición les produjo en el alma una torcedura de horror...Aureliano y Amaranta Ursula aceptaron la versión de la canastilla, no porque la creyeran, sino porque los ponía a salvo de sus terrores...” (344-45).

En la obra que nos ocupa hay varias contradicciones, según ha declarado el propio García Márquez<sup>4</sup>. Una de ellas puede ser este horror que sienten Amaranta Ursula y Aureliano ante el incesto que estaban cometiendo, si partimos de la base de que ambos ignoraban la vieja historia de la familia del recién nacido con cola de cerdo.

“...Un domingo a las seis de la tarde, Amaranta Ursula sintió los apremios del parto. La sonriente comadrona de las muchachitas que se acostaban por hambre la hizo subir en la mesa del comedor se le acaballó en el vientre, y la maltrató con golpes cerriles hasta que sus gritos fueron acallados por los berridos de un varón formidable. A través de las lágrimas, Amaranta Ursula vió que era un Buendía de los grandes, macizo y voluntarioso como los José Arcadios, con los ojos abiertos y clarividentes de los Aurelianos,...Sólo cuando lo voltearon boca abajo se dieron cuenta de que tenía algo más que el resto de los hombres, y se inclinaron para examinarlo. Era una cola de cerdo...” (346).

El destino de las Amarantas se había cumplido gracias a la fortaleza y coraje de las Ursulas.

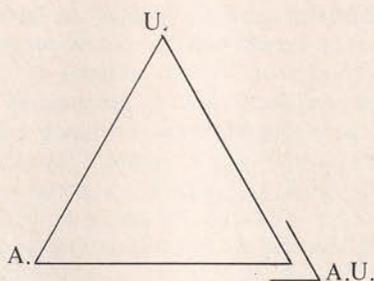
A decir verdad, Amaranta Ursula, solamente responde en parte al significado de su nombre. Me refiero al de Ursula. Pero si bien esto es cierto, no por eso podíamos dejar de ver su relación con Amaranta, aunque escape a nuestro tema específico, si tenemos además en cuenta que en forma rápida vimos algo sobre el problema cuando tratamos a dicho personaje.

Por otra parte pienso que era la única forma en que podía llamarse:

<sup>4</sup> Art. cit. de Armando Durán, “Conversaciones con García Márquez”, p. 23-34

AMARANTA URSULA. A García Márquez no le quedaba otra alternativa si quería reunir en una sola persona las características más destacables de dos temperamentos tan opuestos como el de Ursula y Amaranta.

Aquí hacemos un alto en el camino y volvemos a hacernos la pregunta ¿Hay intencionalidad en la elección de los nombres por parte del autor en *Cien años de soledad*?



#### JOSE ARCADIO

Un nombre demasiado sugestivo como para que no nos llame la atención ni bien comenzamos la lectura de *Cien años de soledad*. José es común, pero Arcadio no lo es tanto. ¿Por qué habrá elegido Arcadio, García Márquez? ¿Habrá querido hacer una alusión simbólica a la famosa Arcadia, preocupación de algunos poetas que la describen como la mansión de la inocencia y la felicidad? ¿Responde en algo a estas características la personalidad del personaje?

Veamos.

Por un lado tenemos el nombre de José, que tenía como significado: “ramo fructífero”, “el que aumenta la familia” “...nombre místico relativo a la bendición divina que se manifiesta al añadirse a la familia un nuevo vástago...”. Respecto a esto, a pesar de que en la obra se hace mención, en un momento dado, a los antepasados de José Arcadio y Ursula, directamente no nos atañen. Pareciera, sin embargo, que la estirpe de los Buendía tuvo su origen en la unión de Ursula y José Arcadio y solamente a partir de ellos, en *Cien años de soledad*. Era, también, una costumbre de familia poner a los hijos de los José Arcadio el mismo nombre del padre, al igual que los Aurelianos. Esto es normal y corriente en muchas familias aún en nuestros días; pero hay algo significativo en todo esto y es que todos los José Arcadios tenían ciertas y determinadas características y aptitudes a diferencia de los Aurelianos. A esta situación se podría replicar diciendo que es muy lógico que los hijos se parezcan a sus padres, pero también se podría contestar que no tiene por qué ocurrir necesaria e indefectiblemente. Hay sin duda una intención por parte del autor que a veces se hace

explícita en la obra, e incluso cuando nacen los gemelos que jugando picarescamente con sus nombres terminan por cambiárselo, no sirve de nada; cada uno llevaba impreso en su personalidad su verdadero nombre y de ello se va a dar cuenta Ursula, la única que podía hacerlo, puesto que era la única que tenía la cabeza bien firme sobre sus hombros y además gozaba de una lógica aplastante:

“...En cambio Ursula no pudo ocultar un vago sentimiento de zozobra. En la larga historia de la familia, la tenaz repetición de los nombres le había permitido sacar conclusiones que le parecían terminantes. Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida, los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico. Los únicos casos de clasificación imposible eran los de José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo. Fueron tan parecidos y traviesos durante la infancia que ni la propia Santa Sofía de la Piedad podía distinguirlos. El día del bautismo, Amaraunta les puso esclavas con sus respectivos nombres y los vistió con ropas de colores distintos marcadas con las iniciales de cada uno, pero cuando empezaron a asistir a la escuela optaron por cambiarse la ropa y las esclavas y por llamarse ellos mismos con los nombres cruzados. El maestro Melchor Escalona, acostumbrado a conocer a José Arcadio Segundo por la camisa verde, perdió los estribos cuando descubrió que éste tenía la esclava de Aureliano Segundo.....Desde entonces no se sabía con certeza quién era quién. Aun cuando crecieron y la vida los hizo diferentes, Ursula seguía preguntándose si ellos mismos no habrían cometido un error en algún momento de su intrincado juego de confusiones y habían quedado cambiados para siempre....El tiempo acabó de desordenar las cosas. El que en los juegos de confusión se quedó con el nombre de Aureliano Segundo se volvió monumental como el abuelo, y el que se quedó con el nombre de José Arcadio Segundo se volvió óseo como el coronel, y lo único que conservaron en común fue el aire solitario de la familia....La diferencia decisiva se reveló en plena guerra cuando José Arcadio Segundo le pidió al coronel Gerineldo Márquez que lo llevara a ver los fusilamientos....Aureliano Segundo, en cambio, se estremeció ante la sola idea de presenciar una ejecución...(159-160).

Por otra parte tenemos el nombre de Arcadio. A la pregunta que nos planteamos antes podemos responder con otros interrogantes: ¿No es un tanto ingenua la pretensión de José Arcadio de dar una aplicación inusitada a cada uno de los inventos que traían los gitanos? ¿No es un tanto infantil el entusiasmo con que trabaja en cada una de sus ideas desafortunadas, así como un niño cuando descubre un juguete que le es desconocido y luego de aprender su manejo lo deja de lado? ¿No nos hace recordar su insaciable curiosidad a la del niño que no hace otra cosa que preguntar el porqué de las cosas? ¿Servirán de algo los sanos consejos de Melquíades

para volverlo a la realidad, sólo comparables a los de los padres hacia ese hijo curioso?

Nada servía de nada. Ni Ursula pudo frenar su entusiasmo e imaginación. Arcadio tenía mucho de incauto, de ingenuo, de inocente, era fácil de engañar, claro que en este caso nadie lo pretendía ni siquiera Melquíades, pero sí logró engañarse a sí mismo:

“...José Arcadio Buendía...pensó que era posible servirse de aquella invención inútil para desentrañar el oro de la tierra...así que cambió su mula y una partida de chivos por dos lingotes imantados...Durante varios meses se empeñó en demostrar el acierto de sus conjeturas. Exploró palmo a palmo la región, inclusive el fondo del río, arrastrando los dos lingotes de hierro y recitando en voz alta el conjuro de Melquíades. Lo único que logró desenterrar fue una armadura del S. XV con todas sus partes soldadas por un cascote de óxido...” (9-10).

Situación grotesca, que invita a la risa, solamente comparable a los molinos de viento de Don Quijote.

“...José Arcadio Buendía, que aún no acababa de consolarse por el fracaso de sus imanes concibió la idea de utilizar aquel invento como un arma de guerra...Tratando de demostrar los efectos de la lupa en la tropa enemiga, se expuso él mismo a la concentración de los rayos solares y sufrió quemaduras que se convirtieron en úlceras y tardaron mucho tiempo en sanar. Ante las protestas de su mujer, alarmada por tan peligrosa inventiva, estuvo a punto de incendiar la casa. Pasaba largas horas en su cuarto, haciendo cálculos sobre las posibilidades estratégicas de su arma novedosa, hasta que logró componer un manual de una asombrosa claridad didáctica y un poder de convención irresistible. Lo envió a las autoridades...Durante varios años esperó la respuesta...” (10-11).

José Arcadio se proyecta en cierto modo en su obra: *Macondo*; y llega a extremos de querer hacer de ella una verdadera Arcadia, por eso cuando se da cuenta de que estaba rodeada de agua quiso trasladarla a otro lugar más óptimo. ¿No era una manera de luchar por su felicidad y la del propio Macondo?

“...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 tal buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor. En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus trescientos habitantes. Era

en verdad una aldea feliz, donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto...” (15).

¿No era Macondo una verdadera Arcadia?

“... ¡Carajo! —gritó— Macondo está rodeada de agua por todas partes...” Nunca llegaremos a ninguna parte”, se lamentaba ante Ursula. “Aquí nos hemos de pudrir en vida sin recibir los beneficios de la ciencia”. Esa certidumbre rumiada varios meses en el cuartito del laboratorio, lo llevó a concebir el proyecto de trasladar a Macondo a un lugar más propicio...” (18-19).

Por supuesto, sabemos que no lo lleva a cabo.

Más adelante:

“...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 no hay nada que corregir.

Ante la impavidez de Don Apolinar Moscote, siempre sin levantar la voz, hizo un pormenorizado recuento de cómo habían fundado la aldea...sin haber molestado a gobierno alguno y sin que nadie los molestara. “Somos tan pacíficos que ni siquiera nos hemos muerto de muerte natural”, dijo. “Ya ve que todavía no tenemos cementerio”. No se dolió de que el gobierno no los hubiera ayudado. Al contrario, se alegraba de que hasta entonces lo hubiera dejado crecer en paz, y esperaba que así los siguiera dejando...” (55).

También sabemos que esto no se cumple.

José Arcadio fue un hombre honesto, con una maravillosa ingenuidad, y una pureza de ánimo que le hizo gozar de un desinterés absoluto por los bienes materiales. García Márquez, permite que se realice a través de la concreción de uno de sus tantos sueños. Pero como temiendo que se contagie de las ansias de riquezas propias del hombre y que pudiera traerle la novedad de su invento, así como también el deseo de apartarlo de lo que de alguna manera representaba en Macondo la presencia de Don Apolinar Moscote, lo vuelve loco. Con Don Apolinar Moscote la mano del gobierno había alcanzado a Macondo y a partir de ahí, esa mano va a manchar la pureza de Macondo y de sus habitantes. García Márquez aparta a José Arcadio Buendía de este ambiente de impurezas y de crudas realidades de la única forma en que podía hacerlo si no quería dar muerte a su personaje: a través de la locura. Así es como logra volverlo a su estado de inocencia:

“...José Arcadio Buendía consiguió por fin lo que buscaba: conectó a una bailarina de cuerda el mecanismo del reloj, y el juguete

bailó sin interrupción al compás de su propia música durante tres días. Aquel hallazgo lo excitó mucho más que cualquiera de sus empresas descabelladas. No volvió a comer. No volvió a dormir. 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..." (72).

"...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..." (74).

José Arcadio Buendía era un Quijote. Un idealista. Un hombre de excepción entre todos los que le rodeaban. García Márquez con mano maestra lo salva, cuando está a punto de sucumbir y transformarse igual a los demás, apartándolo de toda la realidad que lo circundaba, para seguir en su estado de ensueño, en su mundo de fantásticas quimeras, puesto que en definitiva esa era la única y verdadera realidad de José Arcadio Buendía.

## AURELIANO

Aureliano ya llevaba impreso en el nombre su verdadero destino. Su actuación como líder de los revolucionarios no va a ser otra cosa que un pequeño paréntesis que servirá para sacarlo de su mundo de realidades e introducirlo en un mundo ideal, un mundo en el que lucha por la lucha misma, sin conocer en verdad el objeto ni el porqué de la misma. Pero sin duda un motivo lo había llevado a Aureliano Buendía, un motivo sobradamente demostrado en la obra y al que él nunca hace referencia alguna: su sentido de la justicia. Este sentido de la justicia hizo resurgir su aletargado idealismo y lanzarlo a la guerra para luchar contra los conservadores.

Ahora bien, su verdadero destino estaba en la platería. Concretamente en la fabricación de pescaditos de "oro". Su vocación fue interrumpida para dedicarse a la guerra, pero pasado ese paréntesis vuelve nuevamente a su cauce del que no se apartará jamás. El oro, o mejor, la fabricación de pescados de oro, están tan identificados con Aureliano, que durante la guerra van a simbolizar a la persona del coronel Aureliano Buendía.

Planteamos así dos aspectos fundamentales de este personaje: en primer lugar su identificación con el significado de origen latino: oro; en segundo lugar su identificación con el significado figurado de : valioso como el oro, virtuoso.

Veamos el primer aspecto a través de la obra:

"...Insomne experto, por haber sido uno de los primeros había aprendido a la perfección el arte de la platería..." (47).

"...Arcadio examinó con mirada de conmiseración a aquel extraño mensajero que habría podido confundirse con una abuela fugitiva.

—Usted, por supuesto, trae algún papel escrito —dijo.

—Por supuesto —contestó el emisario— no lo traigo. Es fácil comprender que en las actuales circunstancias no se lleve encima nada comprometedor.

Mientras hablaba, se sacó del corpiño y puso en la mesa un pescadito de oro. “Creo que con esto será suficiente”, dijo. Arcadio comprobó que en efecto era uno de los pescaditos hechos por el coronel Aureliano Buendía...” (104).

“...Acampaban cerca de los pueblos, y uno de ellos, con un pescadito de oro en la mano entraba disfrazado a pleno día y hacía contactos con los liberales en reposo...” (115).

“...El coronel Gerineldo Márquez...consiguió imponer en Macondo el ambiente de paz rural con que soñaba el coronel Aureliano Buendía, que poco a poco había ido perdiendo todo contacto con la realidad de la nación. Encerrado en su taller, su única relación con el resto del mundo era el comercio de pescaditos de oro...” (121).

“...Ursula no conseguía hilvanar con él una conversación trivial. Sabía que no miraba los platos de comida, sino que los ponía en un extremo del mesón mientras terminaba el pescadito, y no le importaba si la sopa se llenaba de nata y se enfriaba la carne...” (225).

“...Octubre —dijo él.

Al decirlo no levantó la vista del primer pescadito del día, porque estaba engastando los rubíes de los ojos. Sólo cuando lo terminó y lo puso con los otros en el tarro, empezó a tomar la sopa...” (227).

Estuvo en contacto con el oro prácticamente toda su vida. Modelándolo a su gusto. Murió absolutamente identificado con él.

En cuanto al sentido figurado de Aureliano podemos decir que tenía virtudes solamente comparables con ese precioso metal tan querido y apreciado por el hombre, pero sobre todas ellas se destaca: su sentido de la justicia.

“... Esa noche mientras jugaba dominó con Aureliano, le ordenó al sargento romper la etiqueta para contar los votos. Había casi tantas papeletas rojas como azules, pero el sargento sólo dejó diez rojas y completó la diferencia con azules. Luego volvieron a sellar la urna con una etiqueta nueva y al día siguiente a primera hora se la llevaron para la capital de la provincia. “Los liberales irán a la guerra”, dijo Aureliano. Don Apolinar no desatendió sus fichas de dominó. “Si lo dices por los cambios de papeletas, no irán, dijo. “Se dejan algunas rojas para que no haya reclamos”. Aureliano comprendió las desventajas de la oposición. “Si yo fuera liberal —dijo— iría a la guerra por esto de las papeletas...” (89).

En ese momento, ante semejante acto, se vuelve liberal, y en ese momento también, Aureliano, decide la lucha. Si la injusticia la hubieran

cometido los liberales, Aureliano Buendía, habría sido conservador. Nunca tuvo ínfulas de guerrero, ni siquiera sabía que era lo que querían o defendían cada uno de los bandos:

“...Como Aureliano tenía en esa época nociones muy confusas sobre las diferencias entre conservadores y liberales, su suegro le daba lecciones esquemáticas...Por sentimientos humanitarios, Aureliano, simpatizaba con la actitud liberal respecto de los derechos 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...” (88).

Sin embargo él va a luchar después por algo semejante. Aureliano no va a pelear por orgullo como el cree:

“...Dichoso tú que lo sabes —contestó él—. Yo, por mi parte, apenas ahora me doy cuenta que estoy peleando por orgullo...” (121).

sino que ante tamaña injusticia, se subleva, surge el hombre idealista capaz de luchar por un sentimiento noble: contra la injusticia de los conservadores. El mismo lo dice:

“...Si hay que ser algo, sería liberal —dijo— porque los conservadores son unos tramposos...” (89).

También fue un acto de justicia lo que hizo, a pesar de las apariencias, cuando sacó a Rebeca las tierras que no le pertenecían:

“...Fue entonces cuando decidió revisar los títulos de propiedad de la tierra, hasta cien años atrás, y descubrió las tropelías legalizadas de su hermano José Arcadio. Anuló los registros de una plumada. En un último gesto de cortesía, desatendió sus asuntos por una hora y visitó a Rebeca para ponerla al corriente de su determinación...” (138–139).

Más adelante le dice a su madre:

“...No puedo arrogarme la facultad de administrar justicia —replicó—. Si usted tiene algo que decir, dígalo ante el Consejo de guerra...” (139).

Aureliano fue implacable para el cumplimiento de la voluntad de la justicia:

“...Lo que me preocupa —agregó— es que de tanto odiar a los

militares, de tanto combatirlos, de tanto pensar en ellos, has terminado por ser igual a ellos. Y no hay ideal en la vida que merezca tanta abyección”.

...Quería suplicarte el favor de mandarle estas cosas a mi mujer...

—Lo haré con mucho gusto, José Raquel —dijo el coronel Aureliano Buendía.

Cuando salió al aire azul de neblina, el rostro se le humedeció como en otro amanecer del pasado...” (141).

Completamente honesto y desinteresado. Ningún interés material lo llevó a la guerra:

“...El oro de la rebelión fundido en bloques que luego fueron recubiertos de barro cocido quedó fuera de todo control. El coronel Aureliano Buendía hizo incluir los setenta y dos ladrillos de oro en el inventario de la rendición, y clausuró el acto sin permitir discursos...” (155).

Estaba entrando ya en la edad de la decrepitud y no solamente se encontraba viejo su cuerpo, sino también cansado su espíritu, cuando se sintió invadido por la misma indignación que una vez cuando joven ante un hecho que iba en contra de sus ideales; esos ideales por los que había luchado toda su vida: la justicia social.

“...Por esos días, un hermano del olvidado coronel Magnífico Visbal llevó a su nieto de siete años a tomar un refresco en los carritos de la plaza, y porque el niño tropezó por accidente con un cabo de la policía y le derramó el refresco en el uniforme, el bárbaro lo hizo picadillo a cuadretazos y decapitó de un tajo al abuelo que trató de impedirlo...Para el coronel Aureliano Buendías fue el límite de la expiación. Se encontró padeciendo la misma indignación que sintió en la juventud....Miró a los grupos de curiosos que estaban frente a la casa y con su antigua voz estentórea restaurada por un hondo desprecio contra sí mismo, les echó encima la carga de odio que ya no podía soportar en el corazón: ¡Un día de estos —gritó— voy a armar a mis muchachos para que acaben con estos gringos de mierda!

“... En el curso de esa semana, por distintos lugares del litoral, sus diecisiete hijos fueron cazados como conejos de criminales invisibles que apuntaron al centro de sus cruces de cenizas...El coronel Aureliano Buendía no logró recobrar la serenidad en mucho tiempo...Nadie sabía por qué un hombre que siempre fue tan desprendido había empezado a codiciar el dinero con semejante ansiedad. Los viejos copartidarios a quienes acudió en demanda de ayuda, se escondieron para no recibirlo...Sin embargo, tanto insistió con tanto ahinco, suplicó de tal modo, quebrantó a tal punto sus principios de dig-

nidad, que con un poco de aquí y otro poco de allá...consiguuió reunir en ocho meses más dinero del que Ursula tenía enterrado. Entonces visitó al enfermo coronel Gerineldo Márquez para que lo ayudara a promover la guerra total...

—Ay, Aureliano —suspiró—, ya sabía que estabas viejo, pero ahora me doy cuenta que estás mucho más viejo de lo que pareces...” (206–10).

La historia se repite, como decía Ursula. Nuevamente ante un acto injusto el coronel Aureliano Buendía siente las ansias de lucha; pero ya era demasiado tarde. Además los resultados probablemente habrían sido los mismos. Aureliano no era militar. Sólo era un idealista que quiso luchar contra un fantasma y así como José Arcadio se encontró en sus excavaciones con una armadura, así Aureliano al final de su vida se encontró con que no fue capaz de ganar ninguna batalla. García Márquez nos lo dice de una manera que invita a sonreír: es la burla implacable del destino del hombre:

“...El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos...” (94).

En este aspecto podríamos ver en Aureliano un intento de arquetipo: el hombre luchando eternamente en pro de la justicia y la burla ensañada de la misma contra el hombre.

Quizá haya sido por eso por lo que Aureliano Buendía decide apartarse del mundo que lo rodea como si temiera contagiarse de todo lo negativo que poseía. Es una manera de defender su virtud, en este caso justificada:

“...El coronel Aureliano Buendía era una sombra. Desde la última vez que salió a la calle a proponerle una guerra sin porvenir al coronel Gerineldo Márquez, apenas si abandonaba el taller para orinar bajo el castaño. No recibía más visitas que las del peluquero cada tres semanas. Se alimentaba de cualquier cosa que le llevaba Ursula una vez al día, y aunque seguía fabricando pescaditos de oro con la misma pasión de antes, dejó de venderlos cuando se enteró de que la gente no los compraba como joyas sino como reliquias históricas...” (221–22).

Enteramente auténtico prefirió renunciar a las ganancias del comercio de los pescaditos antes que engañar a los demás y a sí mismo. La verdad era que en esa batalla, en la eterna, tampoco había ganado. .

La reflexión que en sus últimos días hizo Ursula respecto a su hijo fue un tanto severa y quizá errónea. Aureliano, digno hijo de su padre, fue también un idealista al igual que aquél, sólo los diferenció la forma en que

defendieron sus ideales. Además amó. Amó mucho. Tanto amó que solamente ese sentimiento, como si fuera un talón de Aquiles, lo llevó a traicionar la voluntad de un tribunal en oportunidad de la condena de Gerineldo Márquez. Pero aún en ese momento quizá no hubo ni traición, ya que él sabía que Gerineldo era incapaz de cometer ningún acto que fuera en contra de sus principios. Amó a sus padres, a su esposa, al amigo, y al prójimo. Si no hubiera amado en la medida que lo hizo, no habría tenido motivo para ser un revolucionario. Su vida estuvo dedicada a dar amor; lo único lamentable fue que al final tuvo que convencerse de que los únicos que lo merecían y agradecían sin condiciones eran: sus pescaditos de oro. A ellos se dedicó hasta su muerte.

### CONCLUSION

A decir verdad, no es este el momento de sacar conclusiones, pues como ya aclaré en la Introducción, este trabajo es sólo parte de otro mayor, en donde sí vamos a poder ver con más claridad en qué forma se cumple la hipótesis propuesta. Pero, sin embargo, basándonos en los elementos con que contamos hasta el momento, podemos afirmar que García Márquez no eligió arbitrariamente el nombre de los personajes en *Cien años de soledad*; por lo menos de los que hemos visto hasta ahora.

## BIBLIOGRAFIA Y ABREVIATURAS USADAS

García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Bs. As. Ed. Sudamericana, 1969.

Armando Durán, *Conversaciones con García Márquez*, en Revista Nacional de Cultura, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1968, año XXIX, N° 185, p. 23-34.

Rodríguez Monegal, Emir, *Novedad y anacronismo de "Cien años de soledad"*, en Revista Nacional de Cultura, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1968, año XXIX, N° 185, p. 3-21.

Pineda, Rafael, *Cien años de soledad*, Revista Nacional de Cultura, Caracas, Instituto de Cultura y Bellas Artes, 1967, año XXIX, N° 182, p. 63-67.

Segre, Cesare, *Crítica bajo control*, Barcelona, Ed. Planeta, 1970.

*Nueve asedios a García Márquez*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969.

**Dic. O.:** Diccionario Onomatológico de Pedro L. Serdoch y Prof. C. Marcelo Igonda, Mendoza, 1952.

**Dic. N.P.:** Diccionario Etimológico Comparado de Nombres Propios de Personas, de Gutierre Tibón, Ed. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México, C. 1956.

**Dic. O.H.:** Diccionario de Onomástica Hispanoamericana de Gutierre Tibón. Ed. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México, C. 1961.

**Dic. E.I. de la L.E.:** Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Lengua Española. José Alemany y Bolufer. 6a. edición. Ed. Ramón Sopena, S.A., Barcelona, 1934.

**Dic. R.A.E.:** Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Madrid, 1956.

**Dic. Corom.:** Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana. J. Corominas, Ed. Gredos, Madrid, C. 1954.

### **Diccionarios latinos y griegos**

Dic. Latino—Español. Agustín Blázquez Fraile. Ed. Sopena, S.A., Barcelona, 1954.

Dictionnaire Illustré Latin—Français. Felix Gaffiot. Lib. Hachette, París, 1934.

Dictionnaire Grec—Français. A. Bailly. Lib. Hachette, París, 1950.

Dic. Griego—Español. Florencio I. Sebastián Yarza. Ed. Sopena. Barcelona, 1945.

## ANÁLISIS DEL "MOTIVO" EN "LOS FUNERALES DE LA MAMA GRANDE"

MARIA DELIA RASETTI

En el cuento que da título al tercer libro de Gabriel García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande*, el autor simboliza el "tema del poder" mediante la sátira de un matriarcado local.<sup>1</sup>

La Mamá Grande, representante de una tradición ancestral de dos siglos, ejerce su dominio en el pueblo de Macondo, basando su imperio en el poder de la tierra. Con la proximidad de su muerte el pueblo sufre una inesperada conmoción: "A nadie se le había ocurrido pensar que la Mamá Grande fuera mortal" (130)<sup>2</sup>. Después de muerta, su figura trasciende los límites de Macondo, para llegar a oídos de la nación y aún a los confines de la Iglesia. Este hecho provoca un cambio y desorden en las costumbres seculares establecidas en el pueblo, en el ámbito de la nación y en el de la cristiandad. Pero, una vez superado el desequilibrio, las opiniones se concilian en el acuerdo de asistir a los espléndidos funerales para honrrar dignamente su memoria. Enterrada la soberana de Macondo e introducida en la leyenda, sobreviene el establecimiento de un nuevo orden que permite a las autoridades, al Sumo Pontífice y a los habitantes de Macondo, adoptar la nueva responsabilidad de sus poderes individuales, que en adelante ejercerán libres del yugo de la poderosa matriarca.

Advertimos en el transcurso del relato, la trayectoria que cumple una virtualidad dada, el "tema del poder". Qué simbolizan si no los diversos personajes en el devenir de la historia? Cuál es el "predicado de base" que

<sup>1</sup> Algunos aspectos de la caracterización de la Mamá Grande nos recuerdan a la hierática figura de Emily, protagonista del famoso cuento fantástico de William Faulkner, "A Rose for Emily", autor que García Márquez leyó con interés, según sus propias declaraciones.

<sup>2</sup> En todos los casos, las citas del texto corresponderán a las páginas de la 3a. edición de Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968, pp. 127 a 147.

los sostiene? <sup>3</sup> Cada uno caracteriza, en efecto, una forma de poder —la Mamá Grande, el presidente de la república, la corte suprema de justicia, el clero, los representantes de la banca, el comercio y la industria—, y todos, en su conjunto, proporcionan una radiografía de dicha virtualidad.

Ahora bien, “el poder” como predicado de base, supone otro predicado que es la condición para que exista el primero. El segundo predicado de base es el de “la sumisión”, sostenido por el pueblo de Macondo que la dictadura de la Mamá Grande explota. Podríamos formular un esquema de la relación entre estos predicados y las figuras que los sostienen:

el poder ————— la Mamá Grande

la sumisión ————— el pueblo de Macondo

Veamos cómo García Márquez trabaja el tema propuesto a nivel de la comunicación narrativa. El autor no intenta disimular su actitud frente al lector. Expone la narración adoptando el “modo de representación”, con el cual desarrolla la visión narrativa en el cuento<sup>4</sup>. Obedeciendo a este punto de partida del foco narrativo, comienza el relato de manera juglaresca, presentándose él mismo como “relator de crónicas”:

“Allí estaban, en espera del momento supremo, las lavanderas de San Jorge, (...), y además de lo que se enumeran al principio de esta crónica, y muchos otros” (144).<sup>5</sup>

Desde este punto de vista, podríamos pensar en una motivación estética basada en el hecho mismo del “narrar”, del “relatar una historia”. Temporalmente, esta actitud se refleja en la utilización que hace el autor del “tiempo de la enunciación” o de “la escritura”<sup>6</sup>

Esta preocupación por resaltar el tiempo de la enunciación se ve claramente en el paralelo que el autor establece entre las primeras y las últimas líneas del texto, es decir, entre su introducción y el epílogo. En la

<sup>3</sup> El término utilizado por Todorov sirve para caracterizar la virtualidad en que se basan las relaciones entre los personajes, relaciones que tienen un rol fundamental en la estructura de la obra. En nuestro ejemplo, la virtualidad que fundamenta esta red de relaciones está dada por el desarrollo del “tema del poder”, sobre el cual se estructura el relato. (Cfr. Todorov, T., *Les catégories du récit littéraire*, “Communications”, París, vol. 8, p. 133, 1966).

<sup>4</sup> Como observa Todorov, existen dos modos principales del relato: el de la “representación” y el de la “narración”, modos que se corresponden respectivamente, en un nivel más concreto, con las nociones de “fábula” y “asunto”. (Cfr. idem, ibidem, p. 143-4).

<sup>5</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>6</sup> Una vez introducido en la historia, el “tiempo de la enunciación” se convierte en elemento literario: es el caso del narrador que habla de su propio relato. En algún caso, el tiempo de la enunciación es la única temporalidad presente en el relato: es el relato que se vuelve sobre sí mismo, “el relato de un relato”. (Cfr. idem, ibidem, p. 141).

introducción, García Márquez nos pone en contacto con la fábula comenzando la historia "por el final", y ubicándonos en el tercer momento o conclusión de un proceso del cual no se conocen todavía las situaciones anteriores:

"Ahora que la nación sacudida en sus entrañas ha recuperado el equilibrio; (...) y que han recuperado la serenidad y vuelto a tomar posesión de sus estados el presidente de la república, (...), ahora que el Sumo Pontífice ha subido a los cielos en cuerpo y alma, (...), ahora es la hora de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores" (127).

En el epílogo, se repite la misma proposición; el autor vuelve al comienzo del relato, insertando su juicio crítico, especie de moraleja que nos brinda el cuento:

"Ahora podía el Sumo Pontífice subir al cielo en cuerpo y alma, (...), y podía el presidente de la república sentarse a gobernar según su criterio, y podían las reinas (...), y podían las muchedumbres (...). Sólo faltaba entonces que alguien recostara un taburete en la puerta para contar esta historia, lección y escarmiento de las generaciones futuras, y que ninguno de los incrédulos del mundo entero se quedara sin conocer la noticia de la Mamá Grande, que mañana miércoles vendrán los barrenderos y barrerán la basura de sus funerales, por todos los siglos de los siglos" (146-7).

El autor construye el foco de interés apelando a la curiosidad del lector, a quien designa como "incrédulo". Este hecho, sumado a la forma de presentar la intriga "desde atrás", nos dispone favorablemente a escuchar la fabulosa historia de la Mamá Grande.

Ahora bien, al abordar la obra para el análisis, proponemos estudiarla siguiendo la metodología adoptada por los formalistas rusos y los estructuralistas, que consideran la obra como un sistema de relaciones en diversos estratos. El estudio de las relaciones en distintos niveles nos llevará a descubrir su estructura y sentido.

Siendo todo sistema combinación de unidades, es necesario trinchar el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo, o sea, definir las más pequeñas unidades. El carácter "funcional" de ciertos segmentos de la historia es el que configura las unidades, de ahí el nombre de *funciones* que le damos a estas primeras unidades<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Cfr. Barthes, R., *Introducción à l'analyse structurale des récits*, "Communications", Paris, vol. 8, p. 6-7, 1966.

Siguiendo la metodología que exige este tipo de análisis, veremos cómo el *motivo* en cuanto unidad temática posibilita la determinación de las pequeñas unidades que estructuran el sistema literario.

Según la forma en que se combinen estos “motivos” o “funciones”, tendremos lo siguiente: en un nivel distribucional, unidas por el lazo de consecución y consecuencia los *motivos dinámicos* o *funciones propiamente dichas*; en un nivel interrogativo, ligados por un concepto más difuso, los *motivos libres* o *indicios*. Estos últimos caracterizan lugares, personajes, atmósfera.<sup>8</sup>

A través de un relacionamiento de los motivos en los distintos niveles mencionados, podemos llegar a construir, como observa Tomachevski<sup>9</sup>, los dos elementos claves de la obra literaria, la *fábula* y el *asunto*. En una relación distribucional, los motivos dinámicos nos brindarán la fábula, conjunto de motivos en sucesión cronológica y causal; en una relación integrativa, los motivos libres configurarán el asunto, conjunto de motivos según la sucesión que presentan en la estructura narrativa. Este último apela a la construcción artística de la obra. Tenemos, entonces, los dos aspectos motivicos con que el autor trabaja para actualizar una virtualidad dada, en nuestro ejemplo, el “tema del poder”.

#### MOTIVOS DINAMICOS: FUNCIONES

Procediendo a un levantamiento de los motivos dinámicos —núcleos que forman la fábula—, tenemos una cadena de relaciones consecutivas y consecuentes:

- 1) Agonía
- 2) Muerte
- 3) Noticia de la muerte
- 4) Desorden social

<sup>8</sup> Ciertas unidades tienen por correlato unidades de un mismo nivel, al contrario, para saturar otras, es necesario pasar de un nivel a otro. De donde tenemos dos grandes clases de funciones, las unas *distribucionales*, las otras *integrativas*. Las distribucionales corresponden a las *funciones* propiamente dichas; las integrativas a los *indicios*. Para comprender cómo se inserta una notación indicial es necesario pasar a un nivel superior (acciones de personajes o narración) pues sólo ahí se resuelve el indicio. Los indicios, por la naturaleza vertical de sus relaciones, son unidades verdaderamente semánticas, porque, contrariamente a las funciones propiamente dichas, remiten a un “significado”, no a una “operación”. La sanción de los indicios va más lejos, a veces mismo virtual, fuera del sintagma explícito (el carácter de un personaje puede no ser jamás nombrado pero sin embargo indiciado), es una *sanción paradigmática*; al contrario, la sanción de las funciones no va nunca más lejos, es una *sanción sintagmática*. (Cfr. idem, *ibidem*, p. 8—9) (Es en la interrelación de ambas sanciones que se descubre el sentido del relato. Como bien expresa Barthes: “Comprender un relato no es solamente seguir el desarrollo de la historia, es también reconocer los peldaños, proyectar los encadenamientos horizontales del hilo narrativo sobre un eje implícitamente vertical”).

<sup>9</sup> Tomachevski, B., *Thématique*, in: “Théorie de la littérature”, Textes des formalistes russes, París, Seuil, 1965.

- 5) Decreto de duelo y honores póstumos
- 6) Misión del Sumo Pontífice
- 7) Disposición presidencial
- 8) Funerales y entierro
- 9) Nacimiento de una nueva época.

Toda fábula presupone, dada una situación, la pérdida de la misma y su consecuente búsqueda recuperatoria, lo que no significa que se alcance una situación idéntica a la primera, sino tan sólo su carácter de equilibrio. Debemos procurar, primeramente, configurar la situación a partir de la cual se da la pérdida. Veremos cómo se cumple, en nuestro ejemplo, este proceso:

Tenemos una “situación inicial”, caracterizada por una tradición de poderío en la figura de la Mamá Grande. Con el motivo de la “agonía”, dicha situación pierde equilibrio inicial y se va modificando en un “proceso de degradación” que culmina luego en el caos producido por su muerte mucho más allá de las fronteras de Macondo. Pero el proceso no termina aquí. A partir de este momento, la fábula se dirige en sentido inverso: al “desequilibrio alcanzado”, le sigue un “proceso de mejoramiento”, en la búsqueda a fin de recuperar el equilibrio inicial. Este intento de recuperación se traduce en las actitudes que adoptan los personajes frente a la misión que se imponen —los funerales de la Mamá Grande—, para alcanzar un equilibrio definitivo, con el cual el autor cierra en el cuento el proceso secuencial: “el nacimiento de una nueva época”.

El principio de causalidad que organiza las funciones determinantes de la fábula, imprime al relato una serie lógica de posibilidades<sup>10</sup>. Integrando esta serie lógica en un esquema dialéctico de la fábula, comprobaremos cuál es la lógica intrínseca que se cumple en el relato, y cómo ésta se corresponde con la lógica causal que determina el seguimiento de los núcleos (motivos funcionales):



<sup>10</sup> Brémond propone diversas posibilidades que puede adoptar la lógica del relato (Cfr. Brémond, C., *La logique des possibles narratifs*, “Communications”, París, vol. 8, pp. 60-77, 1966).

## MOTIVOS LIBRES: INDICIOS

Como veremos, el eje paradigmático en que se insertan los indicios es mucho más complejo que el anterior, y es en él donde mejor se manifiesta el valor estético de la obra. Los motivos que lo componen son unidades semánticas que, integrándose en el nivel de las funciones –nivel sintagmático–, completan su significación. Un autor podrá caracterizar una función como la de “agonía” con motivos libres de diversa índole. Es decir, según el significado que el motivo libre preste a la función correspondiente (motivo dinámico), ésta adoptará distinta valoración. En última instancia, de ellos dependen la mayor o menor fuerza en el logro de un tema. Así, un tema podrá ser tratado de diversa manera y adoptar diferentes significaciones según los motivos elegidos por el autor.

Los indicios servirán para crear, a través de las caracterizaciones que prestan a las figuras y atmósfera, un área de significados precisos en torno al tema del poder.

En el cuento de García Márquez, los indicios se hallan esparcidos en el devenir del relato, según la disposición propuestas por la construcción del “asunto”. Habrá, entonces, que asociarlos a cada una de las situaciones por las que pasa el relato –desde la “situación inicial” hasta el “mejoramiento alcanzado”–, para captar el sentido último del texto.

### Situación inicial:

La situación inicial está dada a través de los recuerdos del relator omnisciente que camina en el tiempo de un polo a otro del relato. El autor, utilizando igual recurso al adoptado en la introducción del cuento con respecto al relato mismo de la historia, vuelve “hacia atrás” en el tiempo, para ofrecernos la situación primera y anterior a la fábula propiamente dicha: la historia de María del Rosario Castañeda y Montero, desde que penetra en la tradición, convertida en la Mamá Grande, hasta el día en que “pidió que la sentaran en el mecedor de bejuco para expresar su última voluntad” (128 y 134).

Debemos averiguar, en este momento, cuáles son los indicios que caracterizan al poder en la figura de la Mamá Grande:

“Durante el presente siglo, la Mamá Grande había sido el *centro de gravedad de Macondo*, (...), en una hegemonía que colmaba dos siglos (...) todo el mundo se había acostumbrado a creer que la Mamá Grande era dueña de las aguas corrientes y estancadas, llovidas y por llover, los años bisiestos y el calor, (...) parecía en *verdad infinitamente rica y poderosa*, la matrona más rica y poderosa del mundo” (129–30).

Fundando su poder en sus ilimitados latifundios, ella es también

dueña de voluntades: “tenía además un derecho heredado sobre vida y hacienda” (130).

Pero, su poder no sólo está fundado en los bienes materiales. Trascendiendo los límites de lo real, ejerce su dominio sobre lo *abstracto e indefinible*. Su poder infinito y absurdo, está sintetizado irónicamente en la enumeración minuciosa de su “patrimonio invisible”:

“...los colores de la bandera (...), la segunda instancia, (...) las distinguidas señoritas, los correctos caballeros, (...) el problema de la carne, la pureza del lenguaje, los ejemplos para el mundo, (...), la Atenas sudamericana, (...), la moral cristiana, (...), el peligro comunista, (...), la carestía de la vida...” (137).

Tan grande es su poder que su figura llega a ser también la de la “Madre Tierra”, el símbolo de la propia naturaleza, una naturaleza primigenia ante la cual se asombraron y arrodillaron las autoridades y el clero, como lo hicieron, en su momento, los conquistadores de América. Su imagen, por tanto, encuentra correlatos en la historia de América, en un intento de satirizar el poder en nuestro generoso continente.

Tan grande es la sumisión del pueblo a su poder, que llega al absurdo de *divinizarla*. Su figura se ve consagrada, cual diosa, en estampas y escapularios, y como tal, a ella rinden homenaje sus arrendatarios en las ofrendas que depositan a sus pies como tributo de la tierra:

“...el patio estaba atiborrado de cerdos, pavos y gallinas, y de los diezmos y primicias que se depositaban allí en calidad de regalo” (135).

El *desorden* es otro indicio de su poderío, que tanto se manifiesta en el círculo de su especie —“una intrincada maraña de consanguinidad que convirtió la procreación en un círculo vicioso” (129)-, como en sus tierra y hacienda:

“Nadie conocía el origen, ni los límites ni el valor de su patrimonio” (129).

“En los alrededores de los caseríos, merodeaba un número nunca contado y menos atendido de animales...” (135).

El *estancamiento* es también indicio que caracteriza su poder. El primitivismo en que la Gran Vieja sume a Macondo impide el progreso de la tierra; en el ocioso territorio, los arrendatarios no sembraron nunca una semilla por cuenta propia.

En suma, la Mamá Grande, representa el *poder absoluto, unilateral*, como se refleja en las alusiones del autor:

“Ella era la *prioridad del poder tradicional* sobre la autoridad transitoria, el predominio *de la clase sobre la plebe*, la *trascendencia de la sabiduría divina* sobre la improvisación mortal” (139).

Las reflexiones del autor nos permiten ahora ampliar el esquema anteriormente propuesto sobre los predicados de base que sostienen la temática del cuento. En una serie de igualdades tenemos las características del “poder” y de la “sumisión”:

poder	:	lo eterno	la elite	lo divino
sumisión	:	lo transitorio	la masa	lo humano

### Proceso de degradación

Con la “agonía”, se abre un proceso que implica una alteración en la situación anterior. Este proceso llamado de “degradación”, va a destruir paulatinamente el poderío de la Mamá Grande. La tradición que ella representaba va a desmoronarse y el equilibrio que suponía una tradición de dos siglos de poder, se va perdiendo hasta culminar en el consiguiente caos y desequilibrio posteriores.

En tiempos de paz y en lo mejor de su reinado, la Mamá Grande festejaba su onomástico con “las ferias más tumultuosas y prolongadas de que se tenga memoria” (131). Luego, las guerras intestinas y los duelos familiares fueron impidiendo esas manifestaciones de esplendor.

Hay dos hechos significativos que impiden la continuidad de su monarquía. Por un lado, la frigidez frente al amor hace que la Mamá Grande muera “virgen y sin hijos”, y en ella encuentre fin el árbol genealógico del tradicional poder secular. Por otro, la única persona que podía continuar su matriarcado y recibir el cetro de la Gran Vieja, había logrado burlar el cerco familiar y renunciado a las glorias y vanidades de este mundo:

“Entonces se quitó el anillo con el Diamante Mayor, y se lo dió a Magdalena, la novicia, a quien correspondía por ser la heredera menor. *Aquel era el final de una tradición: Magdalena había renunciado a su herencia en favor de la Iglesia*” (134).

Sobreviene, entonces, una atmósfera de incertidumbre que sacude a Macondo de la *modorra* de dos siglos de poder, de dos siglos de sumisión, que se traduce en “extenuante expectativa”. La misma modorra caracteriza en este momento al poder oficial y al de la Iglesia. El presidente de la

república, quien encerrado en su torre de marfil no llegaba a percibir las preocupaciones de la nación, siente, ahora, el peso brutal de una responsabilidad hasta entonces ignorada. El Sumo Pontífice, adormecido en la tibia y tribal atmósfera de doradas actrices de cine y románticas doncellas decapitadas, es sacudido por los parloteos remotos que invaden su imperio como una premonición.

#### Degradación alcanzada

Como resultante y culminación del proceso de degradación le sigue, ahora, en una relación de causa a efecto, una situación que cierra y concluye la anterior, y se verifica en el desequilibrio alcanzado con respecto al equilibrio de la situación inicial:

“El orden social había sido rozado por la muerte” (138).

“Se vivieron días de sobresalto en las esferas de la política, el clero y las finanzas” (40).

“...Por primera vez en veinte siglos hubo una hora de desconciertos, sofoquines y correndillas en el imperio sin límites de la cristiandad” (142).

#### Proceso de mejoramiento

Al desequilibrio provocado anteriormente se contrapone un intento de recuperación del equilibrio perdido. Este proceso se traduce en el relato mediante los indicios que caracterizan una *toma de conciencia* y un cambio en las actitudes y costumbres de una sociedad cuya ridícula burocracia el autor critica con fino humor.

La nación entera recurre a su estructura jurídica para encontrar una solución. El autor denuncia con aguda ironía el absurdo del sistema burocrático: una nación que se supone guía sus pasos constitucionalmente, admite, sin embargo, la existencia del ridículo poder de la figura arquetípica de la Mamá Grande.

También destaca la *irrealidad* que el poder asume en la vida oficial de la nación, sacudida por la muerte de un poder igualmente irreal que logra despertar los oídos sordos de su sistema político:

“Horas interminables se llenaron de palabras, palabras, (...). Hasta que alguien dotado del *sentido de la realidad* en aquella asamblea de jurisconsultos asépticos interrumpió el blablablá histórico...” (141).

Después de innumerables discusiones y conciliábulos, la autoridad adquiere conciencia de sus deberes y determina la realización de los inol-

vidables funerales. Los funerales adoptarán el sentido de “la misión a cumplir”, como forma de recuperar el equilibrio:

“Los acontecimientos de aquella noche y las siguientes serán más tarde definidos como lección histórica” (139).

“El primer magistrado de la nación confiaba en que los funerales de la Mamá Grande constituyeran un nuevo ejemplo para el mundo” (140).

También el Sumo Pontífice deberá tomar una decisión para recuperar la paz de su imperio. El viaje a los “fantásticos y remotos funerales” se le impone como una agobiante “vía crucis”, como una especie de peregrinación al Santo Sepulcro.

Hemos podido observar que a partir de la muerte de la Mamá Grande, son otras las figuras que simbolizan al poder en el cuento. Macondo, que hasta entonces fuera sede del poder único y absoluto en la figura de la Gran Vieja, ahora se ve invadido por una “multiplicidad de poderes”. Es decir, el poder unilateral ejercido por un matriarcado sufre un “proceso de democratización”. Se deshace entonces el esquema doble propuesto por los predicados de base que sostienen la temática del cuento: desaparece el de la “sumisión”, y las personas que lo representan se van a identificar ahora con el predicado del poder:

“...y podían las reinas de todo lo habido y por haber casarse y ser felices y engendrar y parir muchos hijos, y podían las muchedumbres colgar sus toldos según su leal modo de saber y entender (...) porque la única que podía oponerse a ello (...) había empezado a pudrirse bajo una plataforma de plomo” (147).

### Mejoramiento alcanzado

El proceso que tuvo lugar como contrapuesta al de degradación alcanzada, arribando a su fin, realiza un estado de equilibrio, con el cual el relato alcanza su término.

A la tensión observada en la atmósfera que caracterizaba los núcleos anteriores, sobreviene una de *alivio* y *recuperación*, al tiempo que indicios de desmoronamiento y desperdicio parecen despedir para siempre a la figura de la poderosa soberana de Macondo. La farsa de su antiguo poderío se derrumba, dando paso a nuevos poderes. Fue necesario que “todos los símbolos de una época” sufrieran el caos y cumplieran con la misión de los funerales, para que comprendieran su destino histórico y asumieran la libertad de sus poderes individuales, inaugurando así un nuevo equilibrio, un nuevo orden de cosas:

“Lo único que para nadie pasó inadvertido en el fragor de aquel

entierro fue el estruendoso suspiro de descanso que exhalaban los muchedumbres (...). Algunos de los presentes dispusieron de la suficiente clarividencia para comprender que estaban asistiendo al *nacimiento de una nueva época*" (146).

Ha guiado nuestro estudio el intento de verificar la utilidad del "motivo" como punto de partida para alcanzar el sentido del relato. Su organización nos brindó, en un nivel, el proceso secuencial que configura la fábula en sus tres momentos —equilibrio, desequilibrio, equilibrio—, y en otro, nos llevó a descubrir que todas sus fases están unidas por una idea común —la idea del poder—, que adoptando diversas caracterizaciones otorga sentido a las situaciones planteadas por el cuento —situación inicial, degradación y mejoramiento. Es decir, los distintos tipos de motivos —dinámicos o funciones, libres o indicios—, nos llevaron a reconocer la estructura y captar el sentido del cuento de García Márquez. Propongamos entonces el estudio del motivo como una forma de aproximación a la obra literaria.

## ASPECTOS DE "LA HOJARASCA"

MONICA COUZIER DE GONZALEZ DEL CERRO

A diferencia de *Cien años de soledad*, García Márquez no logra en esta novela<sup>1</sup> darnos una obra de magnitud estética valiosa, a pesar de su prometedora y lograda introducción que parece anunciar una gran novela. No obstante esto creo que vale la pena analizarla estilísticamente pues es rica en técnicas originales y ellas sirven de gran aporte a nuestra literatura latinoamericana, aunque la obra en sí no sea de las mejores.

Su introducción merece un detallado análisis pues es sumamente sugestiva, crea con pocas palabras un mundo que ya nos es conocido debido a la lectura de otras obras del mismo autor, cuya visión resulta impactante y clara: es el mundo de la corrupción social.

Las dos primeras palabras "de pronto" dan idea de una irrupción repentina en el tiempo, no hay sensación de continuidad en el suceder, es algo abrupto e importante lo que se va a anunciar en esta pequeña introducción. La compañía bananera aparece en escena como "si un remolino hubiera echado raíces en el centro del pueblo", es decir, será ella el eje de acción corruptora de esta parte de la humanidad pues viene "perseguida por la hojarasca". Esta hojarasca está formada "por los desperdicios humanos y materiales de los otros pueblos" simbolizando con esto lo más deleznable que produce el hombre. La palabra "desperdicios" se repite cinco veces más señalando con esta reiteración el aspecto negativo de este pequeño mundo, son desperdicios alimenticios, sanitarios, técnicos, morales, etc., que poco a poco invaden el pueblo cambiándolo. Es "implacable", aquí vemos perfilada esa idea de fuerza ineluctable, de destino, que está bien clara en el desarrollo de la novela. Está "contaminada de olor.....de recóndita muerte", tema igualmente persistente y alrededor del cual gira la acción total. Y ante este mundo de corrupción que invade Maccondo sus habitantes primeros quedaron inactivos: "sabíamos que la hojarasca había de venir alguna vez pero no contábamos con su ímpetu". La

<sup>1</sup> Texto de *La Hojarasca*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, segunda edición, 1969.

hojarasca “se incorporó a los gérmenes de la tierra”, esta figura final señala claramente cómo esa corrupción avalladora de una sociedad penetra íntimamente en lo más profundo de la otra. Las ideas de corrupción, destino, muerte, son las que imperan en este corto párrafo y parecerían anunciar una novela más profunda y completa de lo que es *La Hojarasca*.

De todos modos resulta interesante detenernos en el estudio de ciertas técnicas y aspectos de la novela.

Comencemos por el punto de vista del narrador. Se trata de un enfoque muy original, casi toda la novela está narrada por medio del monólogo interior directo (a veces intercalado por diálogos) de tres personajes que se refieren a un mismo hecho: el entierro del doctor. A partir de este hecho cada uno recuerda y construye a su modo la historia aquí narrada. Hay un solo capítulo que escapa a este enfoque, es el capítulo tercero en que se cuenta la llegada al pueblo del párroco, que fue simultánea a la llegada del doctor. Está elaborado en forma de narración objetiva; un narrador anónimo, que no podemos identificar, nos cuenta este episodio que probablemente se presente así para acentuar el carácter misterioso de la aparición de estos dos personajes insólitos. Este es el único hecho que no ha sido registrado ni por Aureliano Buendía ni por su hija ni naturalmente por su nieto. Alguien ajeno a ellos nos lo informa y esto es muy sugestivo.

Los distintos monólogos abundan en construcciones parentéticas: “(no ve bien en la penumbra y cojea)”;

“(pero en sentido inverso)”;

“(otro recurso extremo)”;

“(para entonces no tendría más de trece años)”;

“(porque era voluntarioso y rebelde)”. Como éstas hay infinidad de casos más. Estas construcciones parentéticas tienen por finalidad un acercamiento mayor entre la subjetividad del lector y del narrador y parecerían no aclararnos mejor lo que se cuenta sino acercarnos a la intimidad del personaje. Otras técnicas aquí empleadas buscan el mismo fin, por ejemplo, en la página 15, monologa el niño refiriéndose al muerto “...sólo tiene puesto el zapato izquierdo. Está como dice Ada, con un pie rey y el otro esclavo”. Nosotros lectores, ignoramos quién es Ada, pero nos acercamos a la intimidad del niño sólo con esta referencia. En la página 28 monologa el doctor “...yo recuerdo: tenía dos camisas ordinarias”... “pienso: ahora está de viaje otra vez....”. El narrador nos hace saber lo que recuerda y piensa como personaje en forma explícita y directa y esto logra indudablemente una participación mayor de su intimidad.

Siempre dentro del estrato de las objetividades representadas se destaca un tema de suma importancia que yo diría sirve de clave para el análisis de los tres monólogos; es un leit motiv que se repite en el monólogo del padre, de la hija y del niño, en la introducción y en el último capítulo. En cada uno de los personajes parece darnos la visión del problema según su edad y personalidad. Piensa el niño, “...y oigo a lo lejos el pito del tren que se pierde en la última vuelta. Siento un ruido en el rincón donde

está el cadáver. Veo que uno de los hombres levanta un extremo de la tapa y que mi abuelo introduce en el ataúd el zapato del muerto, el que se había olvidado en la cama”. Vuelve a pitar el tren cada vez más distante: “son las dos y media. Y recuerdo que a esta hora (mientras el tren pita en la última vuelta del pueblo) los muchachos están haciendo filas en la escuela para asistir a la primera clase de la tarde”.

“Abraham” pienso...”. El pito del tren trae a su recuerdo sus compañeros, sus amigos, su mundo de niño que se siente ajeno a todo lo que sucede en este velatorio, en ese mundo de mayores por el cual siente total desinterés.

Piensa la madre: “oigo pitar el tren en la última vuelta”, “son las dos y media pienso, y no puedo sortear la idea de que a esta hora todo Macondo está pendiente de lo que hacemos en esta casa”... Y piensa detenidamente en distintas personas del pueblo. Lo importante para ella es su compromiso ante la sociedad de Macondo. No soporta la idea de estar en contra de la opinión general, sabe que el pueblo entero la condenará por el hecho de asistir al velatorio y esto es lo que más la preocupa a través de toda la novela.

Aureliano Buendía piensa: “ellos vuelven a levantar la tapa en el preciso instante en que pita el tren perdiéndose en la última vuelta del pueblo”. “Son las dos y media”, pienso. Las dos y media del 12 de setiembre de 1928; casi la misma hora de ese día de 1903 en que este hombre se sentó por primera vez a nuestra mesa y pidió hierba para comer”. Aureliano Buendía no se siente ni ajeno al problema, ni culpable ante la sociedad, todo lo contrario, es el único que ve la importancia de lo que está sucediendo, recuerda con precisión el primer día en que el doctor asistió a su mesa, y este momento es el broche final de su aventura.

La pitada del tren a una hora precisa sirve de unión a la reflexión de los tres personajes. Es un hábil manejo en la distorsión del tiempo cronológico, el autor logra con ello dar sensación de inmanencia, simultaneidad y unidad en el tiempo. En la introducción está presente el mismo leit motiv pero sin la referencia a la hora: “entonces pitó el tren por primera vez. La hojarasca volteó y salió a recibirlo y con la vuelta perdió el impulso pero logró unidad y solidez, y sufrió el natural proceso de fermentación, y se incorporó a los gérmenes de la tierra”. Acá solo anuncia el comienzo de la desgracia. Y en el último capítulo sirve de final a la misma idea. Es la hija quien habla refiriéndose a la decadencia total de Macondo”...“solo el pito de un tren amarillo y polvoriento que no se lleva a nadie interrumpe el silencio cuatro veces al día”.

De todos los leit motivs creo que éste es el más relevante, pero podemos señalar otros: “por lo menos estoy seguro de que en muchas casas se quemará el arroz y se derramará la leche”. Este ya se acerca más a un estribillo que se repite en distintas ocasiones en que se quiere señalar la

fatal expectativa del pueblo ante el entierro de ese ser tan odiado. Lo mismo podemos decir de: “de todos modos lo que sucede tenía que suceder. Es como si lo hubiese anunciado el almanaque”. Aquí se insiste sobre el tema del destino. En los monólogos del niño se repite la siguiente idea: “me aprieto el estómago y trato de golpear el piso con los pies (otro recurso extremo) pero sólo encuentro el vacío, abajo; la distancia que me separa del suelo”. El niño se siente separado, no alcanza a comprender bien qué es lo que sucede y esto está de acuerdo con su condición física y psíquica.

Si analizamos el estrato del lenguaje veremos que hay muchos otros tipos de reiteraciones. Hay reiteraciones anafóricas, por ejemplo en: “hay una hamaca en el rincón.....hay un olor a desperdicio.....siempre creí que los muertos debían tener sombrero, ahora veo que no. Veo que tienen la cabeza acerada.....veo que tienen la boca un poco abierta.....veo que tienen la lengua mordida.....” etc. Todo este párrafo es riquísimo en iteraciones expresivas que buscan dar una descripción enumerativa de lo que el personaje ve. Inmediatamente está seguido de este otro: “no sé por qué me han traído. Nunca había entrado a esta casa y hasta creí que estaba deshabitada ... Al entrar no vi al muerto”. Son estas reiteraciones negativas las que, en el contexto general de la novela, contribuyen a perfilar el personaje infantil, de ser marginado y no participante de los hechos del pasado. Además sugiere quizá una cantinela infantil. En la página 48 el verbo “decir” se repite una infinidad de veces en el relato del coronel. Se refiere allí a la llegada del doctor a su casa. Parecería que quiere dejar testimonio preciso de semejante acontecimiento reproduciendo los diálogos con su mujer sobre el hecho, siempre introducidos por *dijo* y *digo*. Más adelante, también habla el coronel refiriéndose a su esposa: “Adelaida estaba solemnemente estirada en un extremo de la mesa... Adelaida tenía hábitos más refinados que los nuestros.....”. Esta insistencia en las reiteraciones tiene distintos fines pero en conjunto concuerda con la atmósfera de monotonía y tensión que nos sugiere García Márquez en la presentación total de su mundo.

También gusta el novelista del uso de dos modificadores para un sustantivo: “simpatía amplia y reservada”, “lascivos y codiciosos ojos”; de las antítesis: “así que este hombre llegó a nuestra casa el mismo día y casi a la misma hora que el cachorro a Macondo. Aquel por el camino real.....el párroco por el atajo.”; de las descripciones hiperbólicas con cierto humor, como por ejemplo al referirse a Meme: “vestida más como un pesebre de Navidad que como una señora, o como se habrían vestido tres señoras juntas para asistir a Misa de Pascua, con todo y que aún sobaban en la guajira arandelas y abalorios para vestir a una señora más”.

Abundan las proposiciones polisindéticas y las yuxtaposiciones, por ejemplo en la página 61: “y la calle limpia sin una sombra,.....y es un pueblo sin nadie,.....y en el cuarto el niño sentado tieso, mirándose los zapa-

tos.....El niño lo mira, piensa en el ahorcado que está puesto de largo debajo de las sábanas; hace un ademán triste y entonces se transforma”, etc; la hipotaxis: “la indumentaria de Adelaida habría podido resultar ridícula de no ser por sus manos (eran hermosas) que equilibraban con su distinción real lo mucho de falso y arreglado que tenía su aspecto”; precisiones sensoriales: “no hay en la casa un olor que yo no reconozca.....siento olor a ron alcanforado, estaré en la pieza de mi abuelo”.

Pienso que todos estos recursos sintácticos tienen por fin la búsqueda de un lenguaje preciosista, característica de muchos escritores latinoamericanos actuales.

Cada capítulo está dividido en distintas secciones, ellas corresponden al monólogo de cada uno de los personajes, y el paso de uno a otro es sumamente abrupto pues generalmente finaliza en un momento álgido del relato o con alguna frase muy sugestiva. Este procedimiento está directamente relacionado con el manejo del tiempo que hace el autor. El relato en general está narrado en el presente, el lector siente fuertemente la sensación de estar viviendo aquí y ahora el velatorio. Los tres personajes describen o cuentan las cosas detalladamente e incluso a veces dan la sensación de compartir la espera. Pero constantemente la lectura nos vuelve al pasado por medio del recuerdo: “entonces recuerdo el día de hace 25 años en que llegó a mi casa y me entregó la carta de recomendación...”; o “la verdad es que Meme no está en la casa y que nadie podría decir con exactitud cuándo dejó de estar. La ví por última vez hace once años.....”; por medio de la técnica del flash back, por ejemplo, el capítulo 3 en que se cuenta retrospectivamente la llegada del Cachorro. Este paso abrupto del presente al pasado y viceversa está fuertemente marcado con el final de cada sección a modo de suspenso. Requiere del lector una participación mayor en la reconstrucción de la historia.

Se puede hacer una amplia clasificación de los diversos temas que están presentes en *La Hojarasca*. Analizaremos algunos de acuerdo con su importancia. Ante todo tendremos en cuenta el tema simbolizado por Macondo: según el relato hecho por Meme, Macondo fue el refugio de gente que huía de la guerra en busca de la paz, donde sus habitantes se ocupaban de conservar las tradiciones y prácticas religiosas y del engorde de sus cerdos. Es decir, un lugar de esperanza. Pero dicha esperanza solo quedó como una ilusión frustrada: “todo Macondo está así desde cuando lo exprimió la compañía bananera. La hiedra invade las casas, el monte crece en los callejones, se resquebrajan los muros y una se encuentra a pleno día con un lagarto en el dormitorio”.

El tema sugerido por *La Hojarasca*, que ya conocemos desde la introducción, es abordado reiteradamente. En la página 122 se la define así: “pero la hojarasca le había enseñado a ser impaciente, a no creer ni en el pasado ni en el futuro. Le habían enseñado a creer en el momento actual y a saciar en él la voracidad de sus apetitos”. El primero en nombrarla y

ver su acción destructiva fue el doctor, quien al ver el comienzo del progreso de Macondo dijo: “todo esto pasará cuando nos acostumbremos a la hojarasca”, frase dicha con cierto sentido de maleficio.

El tema del fatalismo, del destino, es uno de los predilectos. Tomemos un ejemplo donde está bien explícito: “pero mi castigo estaba escrito desde antes de mi nacimiento y había permanecido oculto, reprimido, hasta este mortal año bisiesto, en que fuera a cumplir treinta de mi nacimiento”; o este otro: “no era yo quien disponía de las cosas en mi hogar, sino otra fuerza misteriosa, que ordenaba el curso de nuestra existencia y de la cual no éramos otra cosa que un dócil e insignificante instrumento. Todo parecía obedecer entonces al natural y eslabonado cumplimiento de una profecía”; o la ya citada sentencia: “de todos modos, lo que suceda tenía que suceder. Es como si lo hubiese anunciado el almanaque”.

Conectado con este tema está el de la superstición: “ni siquiera voy a rezar. Mis oraciones seguirán siempre inútiles mientras esa mujer venga todos los martes a pedir una ramita de toronjil”. La falsa interpretación religiosa del Cachorro basada en el almanaque Bristol está igualmente cargada de superstición. También hay conexión con el tema de los misterios, por ejemplo, la aparición y desaparición de la mujer y el niño en lo que luego fue la casa del Cachorro; la misteriosa aparición del doctor de quien nunca supieron el verdadero nombre ni si sus papeles eran verdaderos o falsos; la enigmática personalidad de Martín: “pero cuando lo veía regresar en la claridad malva del crepúsculo, cuando estaba más cerca de mí, caminando junto a mi hombre, entonces era más abstracto e irreal”; “el desposado irreal regresó a las dos de la tarde y dijo que había almorzado”. La insistencia en estos temas nos hace pensar en una sociedad subdesarrollada y temerosa.

El tema de la muerte se impone en toda la novela pero con distintos matices; es tratado con frialdad, por ejemplo, en las descripciones del cadáver; con espíritu macabro en el relato de la hija: “me dijo que después de mi nacimiento, mi madre fue vestida con sus prendas nupciales y colocada en el ataúd y ahora viéndome en el espejo, yo veía los huesos de mi madre cubiertos por el verdín sepulcral, entre un montón de espuma rota y un apelmazamiento de polvo amarillo. Yo estaba fuera del espejo, adentro estaba mi madre, viva otra vez, mirándome, extendiendo los brazos desde su espacio helado, tratando de tocar la muerte que prendía los primeros alfileres de mi corona de novia”.

El tema de lo sagrado, que ya está sugerido en la cita de *Antígona*, está señalado en las siguientes palabras del Coronel: “no lo hago por mí. Tal vez no sea tampoco por la tranquilidad del muerto. Apenas para cumplir con un compromiso sagrado”.

El tema de la incomunicación estaría simbolizado por “los candelabros” en el capítulo 3, cuando el Coronel recuerda el diálogo entablado

con Adelaida. El Coronel ve a su mujer "caminar detrás de los candelabros"; "la mira por encima de los candelabros".

El tema de la monotonía está insinuado en el modo reiterativo de algunos relatos y explícitamente en la forma de vida de los habitantes de Macondo.

El tema de la luz está dado bajo diversas formas expresivas. Por medio de una comparación al describir el cuarto del velatorio: "pero al segundo golpe la ventana se abre y la luz penetra a la habitación; irrumpe violentamente, como cuando se abre la puerta a un animal sin dirección, que corre y husmea, mudo; que rabia y araña las paredes, babeando, y retorna después a echarse pacífico, en el rincón más fresco de la trampa". En otro caso se presenta mediante una personificación: "y antes de que tengamos tiempo de saber qué sucede, irrumpe la luz en la habitación, de espaldas, poderosa y perfecta porque le han quitado el soporte que la sostuvo durante doscientos años y con la fuerza de doscientos bueyes y cae de espaldas en la habitación arrastrando las sombras de las cosas en su turbulenta caída". En otro caso se recurre a la sinestesia: "se oye el zumbido del sol por las calles". ¿Qué significado tiene el tema de la luz? Pueden ser varios; yo creo que se refiere a lo puro, lo incontaminado, que irrumpe en contraste con ese mundo descompuesto.

Todos los personajes de la novela merecerían estudio; señalemos uno, el más importante a mi criterio, el doctor. Ya señalamos la incógnita de su origen. Este personaje, como los demás, sufrió el deterioro con la llegada de la hojarasca. Es apreciado solamente por una persona en Macondo, el Coronel, a quien trata con cinismo al salvarle la vida: "todo eso es cierto Coronel. Pero no olvide que un muerto no habría podido enterrarme". Es cruel e inhumano, se retira de la sociedad, desde un principio es un personaje frío que se interesa más por lo mecánico que por lo estético, por ejemplo, al ver la bailarinita: "la puso en el escritorio y se quedó mirándola pero sin sonreír como si no estuviera interesado en el baile sino en el mecanismo". Cuando se niega a socorrer los heridos se gana la maldición del pueblo, que le pesa hasta el día de su muerte. El odio y venganza que bulle en el pueblo es un poco desproporcionado a la acción quizá. Pienso que podríamos intuir de esto lo siguiente: ha pasado mucho tiempo desde esa traición, el doctor sería un poco el chivo emisario del odio, desgracias y catástrofes que se dieron en la historia de Macondo, y como sus habitantes viven sofocados en el sopor de su ambiente, sólo pueden volcar su odio en algo concreto que es el doctor, sin buscar razones más profundas.

Creo que no existe una perfecta conexión entre los diversos elementos de la novela, pero, repito, es interesante como manejo de técnicas originales.

## BIBLIOGRAFIA CRITICA SOBRE GABRIEL GARCIA MARQUEZ

GRACIELA E. ALVAREZ DE LALLI

### I. ESTUDIOS Y ARTICULOS

- ARANGO FERRER, JAVIER: **Medio siglo de literatura colombiana**, en *Panorama das literaturas das Américas (de 1900 a actualidade)*, Angola, Edição do Municipio de Nova Lisboa, 1968; pp. 375–376. Destaca en forma generalizada la obra de Gabriel García Márquez dentro del panorama de la literatura colombiana contemporánea.
- ARIZA GONZALEZ, JULIO: **Tres grandes enfermedades de Macondo: obsesión, fatalidad y superstición**, en “Revista Nacional de Cultura”, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, N°193, mayo–junio 1970 pp. 82–95. Es un meduloso estudio sobre *La Hojarasca* donde el autor analiza particularmente el componente supersticioso que alienta en los habitantes de Macondo.
- BAQUERO, GASTON: **Gabriel García Márquez**, en *Escritores Hispanoamericanos de Hoy*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, Colección Nuevo Mundo, 1961; pp. 111–113. Exalta la significación de *La Hojarasca* dentro de la literatura iberoamericana y señala la escasa repercusión de la obra en el momento de su publicación.
- BENEDETTI, MARIO: **García Márquez o la vigilia dentro del sueño**, en *Letras del Continente Mestizo*, Montevideo, Arca, 1967; pp. 145–154. Reproducido en “La Cultura en México”, suplemento de “Siempre”!, N° 762, México, 31/1/68 y en *9 asedios a García Márquez*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, Colección Letras de América, octubre 1969; pp. 11–21. Analiza el tema de la violencia en García Márquez. Sintetiza los valores literarios de la obra del escritor colombiano desde *La Hojarasca* hasta *Cien años de soledad*.
- BENVENUTO, SERGIO: **Estética como historia. Gabriel García Márquez “Cien años de soledad”**, en “El caimán barbudo”, suplemento cultural de “Juventud Rebelde”, época II, N°23, La Habana, setiembre 1968; pp. 5–8. Enfoca unilateralmente *Cien años de soledad* desde una mira histórico–sociológica y explica su estructura en relación con la historia de Latinoamérica.

- BOLDORI, ROSA F.: “Cien años de soledad” y la novela mundo latinoamericana, en Revista “Universidad”, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, N° 79, 1969, pp. 21–106. Analiza la novela en sus dos polos: 1) *el realismo maravilloso*, donde pone de relieve aspectos tales como la hipérbole, el absurdo, el mito, la magia, el tratamiento del tiempo y el espacio; 2) *el realismo crítico*, producto de la preocupación de García Márquez por la estructura de la sociedad. Mediante este análisis justifica el calificativo de novela totalizadora, dado al comienzo del estudio. Se detiene en otros aspectos importantes de la obra como lo son el análisis del simbolismo bíblico–pagano, el estudio de los personajes, que se completa con un cuadro genealógico donde se establecen las relaciones existentes entre aquéllos y las páginas donde se produce “la entrada y salida” de cada personaje. El estudio culmina con consideraciones sobre los leit–motiv, el lenguaje y la estructura de la obra, contando también con el aporte de una valiosa bibliografía.
- CALDERON, ALFONSO: Cien años para Macondo, en la revista “Ercilla”, N° 1685, Santiago de Chile, 20/9/67; p. 29. Trata breve y suscintamente el sentido bíblico en *Cien años de soledad*.
- CARBALLO, EMMANUEL: Gabriel García Márquez, un gran novelista latinoamericano en la “Revista de la Universidad de México”, Vol. XXII, México, 3/11/67; pp. 10–16. Reproducido en *9 asedios a García Márquez* ob. cit. pp. 22–37. Sitúa a García Márquez en el contexto de la novelística colombiana y latinoamericana. Establece una comparación entre Macondo y Comala, el pueblo en que transcurre la historia de *Pedro Páramo*, novela del mexicano Juan Rulfo. Carballo hace un breve pero certero análisis de las obras de García Márquez.
- DALLAL, ALBERTO: García Márquez y la realidad colombiana en la “Revista Mexicana de Literatura” (Nueva época), N° 3–4, México, marzo–abril 1963, pp. 63–64. Nota crítica sobre *Los funerales de la Mamá Grande*.
- DROSS, TULIA A. de: El mito y el incesto en “Cien años de soledad”, en “Eco”, Revista de la Cultura de Occidente, Tomo XIX, N° 110, Bogotá, junio 1969, pp. 179–187. Interesante aporte crítico sobre la última novela de García Márquez ya que abarca dos temas de gran importancia en la obra.
- FUENTES, CARLOS: García Márquez, “Cien años de soledad” en “La cultura en México”, suplemento de “Siempre!”, N° 228, México, 29/6/66; p. VII. Comenta las primeras ochenta cuartillas de *Cien años de soledad* antes de su publicación. Fuentes explica también la función del mito en la literatura latinoamericana actual y especialmente en la obra de García Márquez.
- FUENTES, CARLOS: García Márquez: la segunda lectura, en *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, diciembre 1969; pp. 58–67. Personal y brillante ensayo donde el autor sostiene en *Cien años de soledad* “la tensión entre Utopía, Epopeya y Mito”, es decir, considera la novela como “una auténtica revisión de la utopía, la épica y el mito latinoamericanos”. Utopía es la fundación de Macondo; epopeya la introducción del transcurso histórico, que niega la fundación utópica de Macondo. El mito es el “tercer espacio del libro”, dado por la escritura adivinatoria de Melquíades.

- GERTEL, ZUNILDA: **La novela hispanoamericana contemporánea**, cap. VII, apartado: *La novela de espacio totalizador*, Buenos Aires, Columba, Colección Nuevos Esquemas, 1970; pp. 150–157. Traza un buen esquema sobre la estructura fundamental de *Cien años de soledad* como novela de espacio totalizadora.
- GIORDANO, JAIME: **Gabriel García Márquez, “Cien años de soledad”**, en la “Revista Iberoamericana”, Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Patrocinada por la Universidad de Pittsburgh, U. S.A., Vol. XXXIV, N°65, enero–abril 1968; pp. 184–186. Expone los vínculos existentes entre la estructura de *Cien años de soledad* con la tragedia y el mito clásicos. Destaca los alcances metafísicos de la ironía y caracteriza a los personajes como “marcados con el gesto de la preparación o consumación de un acto que después se proyecta como sombra ineluctable sobre ellos”.
- GRANDE, FELIX: **Con García Márquez en un miércoles de ceniza**, en la Revista “Cuadernos Hispanoamericanos”, N°222, Madrid, junio 1968; pp. 632–641. Hace una semblanza de la personalidad múltiple de García Márquez.
- HARSS, LUIS: **Gabriel García Márquez, o la cuerda floja**, en *Los Nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, Colección Perspectivas, 1966; pp. 381–419. Reproducido en la revista “Mundo Nuevo”, Revista de América Latina, N°6, París, diciembre 1966; pp. 63–77. Ofrece interesantes datos biográficos y analiza el proceso narrativo de Gabriel García Márquez a través de sus obras.
- KIRSNER, ROBERT: **Four colombian novels of violencia**, en la revista “Hispania”, Vol. XLIX, N° 1, U.S.A., marzo 1966; pp. 70–74. Analiza desde el punto de vista sociológico, entre otras novelas, *La mala hora*, de García Márquez.
- LARRAIN ACUÑA, S.J.: **“Cien años de soledad”**, en la revista “Mensaje”, Vol. XVIII, N°177, Santiago de Chile, marzo–abril 1969; pp. 92–101. Generaliza sobre algunos aspectos de la última novela de García Márquez.
- LASTRA, PEDRO: **La tragedia como fundamento estructural de “La Hojarasca”**, en “Letras”, Revista de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Año XXXIX, N°78–79, Lima, 1ro. y 2do. semestres 1967; pp. 132–148. Reproducido en *9 asedios a García Márquez*, ob. cit.; pp. 38–51. Desde un punto de vista muy personal señala la importancia que tiene para la comprensión de *La Hojarasca* el epígrafe perteneciente a *Antígona* de Sófocles y estudia las correspondencias entre los motivos fundamentales de *La Hojarasca* y las tragedias del poeta griego. Establece un paralelo entre la actitud de los personajes de Sófocles y los de García Márquez.
- LEVINE, SUZANNE JILL: **“Cien años de soledad” y la tradición de la biografía imaginaria**, en “Revista Iberoamericana”, Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Patrocinada por la Universidad de Pittsburgh, U.S.A., Vol. XXXVI, N° 72, julio–setiembre 1970; pp. 453–463. Analiza *Cien años de soledad* como el intento de García Márquez de contar la biografía de su abuelo materno, intento que luego habría de transformarse en la historia de toda una familia. Desde el punto de vista de la biografía imaginaria compara esta estructura con el *Orlando*, de Virginia Woolf, con las *Vies imaginaires*, de Marcel Schwob y con la *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges.

LOPEZ MORALES, EDUARDO: **La dura cáscara de la soledad**, en la revista "Pensamiento Crítico", N° 12, La Habana, Enero 1968; pp. 185–199. Análisis de *Cien años de soledad* en tres aspectos: I) Estructura, II) Temática, III) El "carneamiento" estético. Contiene como apéndice un árbol genealógico de la familia Buendía–Iguarán.

LOVELUCK, JUAN: **Gabriel García Márquez, narrador colombiano**, en "Duquesne Hispanic Review", año V, N° 3, U.S.A., 1967, pp. 135–154. Reproducido en *9 asedios a García Márquez*, ob. cit.; pp. 52–73. Analiza el ámbito de *La Hojarasca* desde distintas perspectivas: a) los personajes "constantes"; b) los motivos "flotantes"; c) la fusión de pasado y presente, d) el espacio. Luego hace un estudio sobre la disposición temporal en la novela donde explica la técnica utilizada por García Márquez para lograr la inversión temporal.

ORTEGA, JULIO: **Gabriel García Márquez: "Cien años de soledad"**, en *La contemplación y la fiesta. Notas sobre la novela hispanoamericana actual*, Caracas, Monte Avila, 1969; pp. 44–58. Incluido en *9 asedios a García Márquez* ob. cit.; pp. 74–88. Lúcido análisis de *Cien años de soledad* en sus cuatro secuencias: mundo mítico, mundo y tiempo histórico, tiempo psíquico y agotamiento de Macondo, a través de las cuales logra indagar los motivos estructurales básicos de esta obra.

OVIEDO, JOSE MIGUEL: **García Márquez, la infinita violencia colombiana** en "Amaru", Revista de Artes y Ciencias, N° 1, Lima, Universidad Nacional de Ingeniería, Enero 1967; pp. 87–89. Se refiere a la violencia como núcleo de las obras de García Márquez. Analiza luego *La Mala Hora* como novela de "clima".

OVIEDO, JOSE MIGUEL: **"Cien años de soledad". Macondo: un territorio mágico y americano**, en "Vispera", un servicio para América Latina del Movimiento Internacional de Estudiantes Católicos. Año I, N° 4, enero 1968; pp. 64–68. Reproducido en *9 asedios a García Márquez*, ob. cit.. Señala la continuidad de ideas y temas en la producción de García Márquez, que culmina en *Cien años de soledad*. Presenta una caracterización de Macondo y una genealogía de los Buendía. Expone acertadamente el arte de narrar de García Márquez como novelista clásico y analiza la obsesión del mal que persigue a los personajes de *Cien años de soledad*.

PINEDA, RAFAEL: **"Cien años de soledad"**, en "Revista Nacional de Cultura", N° 182, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, octubre–diciembre 1967; pp. 62–67. Estudia la sociedad en esta novela, la degradación del ser humano a través de sus personajes "cegados en el círculo vicioso de los hábitos". Desde este ángulo de visión Pineda compara a esta novela con las moralidades medievales.

RAMA, ANGEL: **Un novelista de la violencia americana**, en *9 asedios a García Márquez*, ob. cit.; pp. 106–125. La primera parte de este trabajo es una versión corregida del artículo *García Márquez: la violencia americana*, publicado en "Marcha", N° 1201, Montevideo, 17/4/64; pp. 22–23. Trabajo dividido en dos secciones: I.– "Realismo y Verdad", donde Rama se refiere a la búsqueda existencial de García Márquez, a sus valores expresivos (principalmente el estatismo y la fragmentación), a la violencia que impera en su mundo narrado y a la vitalidad y verdad que anima a sus personajes; II.– "Introducción a los Cien años", que con-

tiene reflexiones críticas acerca de *Cien años de soledad* donde Rama analiza algunos aspectos interesantes como ser fantasía y realidad, originalidad, influencia del surrealismo en las letras hispanoamericanas. Consideramos más acertada la primera parte de este trabajo.

RODRIGUEZ MONEGAL, EMIR: **Novedad y anacronismo en “Cien años de soledad”**, en “Revista Nacional de Cultura”, N° 185, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, julio–setiembre 1968; pp. 3–21. Artículo ilustrado con una selección de dibujos que Pedro León Zapata dedicó a los personajes de *Cien años de soledad*. Rodríguez Monegal hace un estudio profundo de la obra de Gabriel García Márquez abarcando diferentes aspectos: las influencias recibidas por el novelista, realismo y fantasía, su estilo, los temas que desarrolla en sus obras y el tratamiento del tiempo. Hace una lúcida confrontación crítica entre las obras anteriores de García Márquez y *Cien años de soledad*.

RODRIGUEZ PUERTOLAS, CARMEN C. de: **Aproximaciones a la obra de Gabriel García Márquez**, en Revista “Universidad”, N° 76, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, julio–diciembre 1968; pp. 9–45. Este interesante estudio analiza concisamente cada una de las obras de García Márquez desde *La Hojarasca* hasta *Cien años de soledad* como un itinerario crítico.

SEGRE, CESARE: **El tiempo curvo de García Márquez**, en *Crítica bajo control*, Barcelona, Editorial Planeta, 1970. Este trabajo de cincuenta páginas que cubre el capítulo 6 de la obra del filólogo italiano traducida en España, es a nuestro juicio el trabajo más riguroso que se haya hecho hasta el presente de *Cien años de soledad*. Las dos primeras partes de este capítulo están dedicadas a describir el “sistema” de la novela a partir del fluir cronológico del tiempo y de las “parábolas atemporales” que se le superponen, o sea de un tiempo calendario y un tiempo mental. Así mismo estudia dos tipos de distancia: la casi legendaria que separa a Macondo del mundo y la más modesta que une el mundo con Macondo. Estos dos contrastes, temporal y espacial, tienen su fundamento en una situación mental: la *soledad*. Esta situación clave es analizada por el autor en los personajes fundamentales, y en la misma familia Buendía como un área semántica. Los motivos y temas míticos se articulan en un encadenamiento de símbolos y metáforas, imágenes e hipérbolos que el autor interpreta lúcidamente. La tercera parte del estudio está dedicada, brevemente, a las restantes obras de García Márquez como intérpretes de *Cien años de soledad*. Dentro de una “funcionalidad diacrónica” el autor señala los motivos, los temas, los personajes, las tendencias que se organizarán en un sistema coherente en aquella novela.

VARGAS LLOSA, MARIO: **“Cien años de soledad”**, el *Amadís de América*, en la revista “Amaru”, N° 3, Lima, Universidad Nacional de Ingeniería, julio–setiembre 1967; pp. 71–74. El novelista peruano analiza originalmente esta novela como creación épica americana con sus puntos de contacto con el *Amadís de Gaula*.

VARGAS LLOSA, MARIO: **García Márquez: de Aracataca a Macondo**, en *9 asedios a García Márquez*, ob. cit.; pp. 126–146. Expresa tres razones fundamentales del éxito de *Cien años de soledad*: 1) su condición de novela total, 2) su naturaleza plural y 3) su accesibilidad ilimitada. Relaciona la niñez de García Márquez con el mundo narrado en esta novela y proporciona datos biográficos sumamente

importantes. Analiza la conversión de la nativa Aracataca en la literaria Macondo, y estudia especialmente *Cien años de soledad* como coronación de toda la producción anterior, señalando con profunda lucidez crítica los diferentes planos en que se desenvuelve la obra.

VOLKENING, ERNESTO: **Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado**, en "Eco", Revista de la Cultura de Occidente, N° 40, Bogotá, 1963; pp. 275-293. Reproducido en *9 asedios a García Márquez*, ob. cit.; pp. 147-163. Deslinda las influencias literarias atribuidas a García Márquez, destaca la sobriedad descriptiva de su estilo, el realismo de su narrativa, analiza los personajes que pueblan su mundo. Para Volkening "lo fragmentario en García Márquez forma parte de su visión de un mundo inconcluso".

VOLKENING, ERNESTO: **A propósito de "La Mala Hora"**, en "Eco", Revista de la Cultura de Occidente, N° 40, Bogotá, 1963; pp. 293-304. Reproducido en el Magazine Dominical de "El Espectador", Bogotá, 6/9/63; pp. 8-9 y en *9 asedios a García Márquez*, ob. cit., pp. 164-173. Analiza la primera edición de *La Mala Hora* y dice que en ella "resalta el desequilibrio entre el diseño, tal como lo había trazado el autor, y la realización", señala la influencia de la técnica cinematográfica y compara esta novela con los cuentos anteriores del autor.

## II. REPORTAJES Y ENTREVISTAS

ALAT: **García Márquez: Forjamos la gran novela de América**, en el diario "Expreso", Sección "Editorial", Lima, 8/9/67; p. 11. Breve entrevista que abarca tres aspectos: 1) "América: continente mágico": García Márquez habla del *boom* literario en América Latina y del anticonformismo del escritor; 2) "Poesía en lo más bajo del hombre"; 3) "La obra sorprende al autor": en estos dos apartados se analizan algunos aspectos temáticos y estilísticos de *Cien años de soledad*.

ALGAZEL: **Diálogo con García Márquez. Ahora que los críticos nos han descubierto**, en el diario "El Tiempo", Sección Lecturas Dominicales, Bogotá, 26/5/68; p. 5. García Márquez revela su predilección por la literatura española (novelas de caballerías, el Romancero y el *Lazarrillo de Tormes*). Se aborda además la discusión sobre el esquema teológico de *Cien años de soledad*.

CALDERON, FRANK: **Gabriel García Márquez: Jugando con las palabras**, en la revista "Vanidades", N° 7, México, 7/4/69; p. 39. Se reúnen aquí las respuestas de varios escritores a la pregunta ¿Cómo se triunfa? La respuesta de García Márquez pone el énfasis en el cuidado del lenguaje: "El lenguaje debe ser limpio y preciso".

DURAN, ARMANDO: **Conversaciones con Gabriel García Márquez**, en la "Revista Nacional de Cultura", N° 185, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, julio-setiembre 1968; pp. 23-34. Diálogo ilustrado con dibujos de Pedro León Zapata. Durán comienza describiendo el lugar de trabajo de García Márquez en Barcelona y a continuación presenta una entrevista que abarca los siguientes temas: a) *El escritor frente a sí mismo*; b) *El problema de las influencias*; c) *La crítica literaria y el novelista*; d) *Literatura comprometida y realidad*; e) *Los*

*métodos de trabajo*. El aporte de esta entrevista se destaca por su seriedad, profundidad y precisión.

Equipo Literario de la Revista "Ercilla". **García Márquez: calendario de cien años**, en Revista "Ercilla", N° 1714, Santiago de Chile, 24-30/4/48; Interesante cuestionario a García Márquez, cuyas respuestas aclaran algunos aspectos importantes de su narrativa.

GARCIA MARQUEZ- VARGAS LLOSA: **La novela en América Latina**, Lima, Universidad Nacional de Ingeniería, coedición con Carlos Milla Batres, Colección Imagen y Literatura, 1968, 58 pp. Es Vargas Llosa quien interroga pero a la vez dialoga con García Márquez. Calidad de auténtico diálogo. Valioso aporte tanto por las consideraciones de ambos escritores acerca de la creación literaria, de la novela y en particular de la obra de García Márquez.

SCHOO, ERNESTO: **Los viajes de Simbad García Márquez**, en la revista "Primera Plana", año V, N° 234, Buenos Aires, 20-26/6/67; pp. 52-54. Entrevista que aporta datos biográficos útiles para la comprensión de García Márquez escritor.

SZICHMAN, MARIO: **Gabriel García Márquez, un escritor que ya tiene quien le escriba**, en el Suplemento Dominical del diario "El Comercio", Lima, 3/9/67; p. 30. García Márquez expone aquí algunas ideas sobre la literatura europea comparándola con la iberoamericana. Explica brevemente su método de creación y anuncia su próxima novela: *El otoño del patriarca*.

### III. NOTAS PERIODISTICAS

ALAT: **"Cien años de soledad"**, en diario "Expreso", Sección Editorial, Lima, 6/8/67; p. 15. Breve análisis de la última novela de García Márquez en cuatro apartados: 1) "Alquimista de la prosa": se refiere al estilo y al lenguaje; 2) "Macondo: universo poético": señala la múltiple simultaneidad temporal y espacial de la obra; 3) "Entre el pavor y la piedad": compara Macondo con Yocknapataupha; 4) "Belleza y pestilencia": los señala como leit-motiv de la obra.

BERREGA LOPEZ, LEONARDO: **La peste del insomnio y los peces dorados del Coronel Buendía**, en "Letras del Ecuador", Quito, N° 144, noviembre de 1969; p. 25. Analiza en forma sucinta las dos metáforas que considera más originales dentro de la estructura simbólica de *Cien años de soledad*: la de los peces dorados y la de la peste del insomnio. Expresando un juicio de valor sobre la obra la considera la mejor novela escrita en idioma español en la última década.

CASTRO ARENAS, MARIO: **Gabriel García Márquez de paso en Lima**, en el suplemento dominical del diario "La Prensa", Lima, 23/7/67. Aporta datos biográficos. Advierte la línea de continuidad temática de toda la producción del narrador colombiano. Lo compara con Carpentier pero sin el barroquismo propio de este último.

CASTRO ARENAS, MARIO: **Gabriel García Márquez: novelista clásico**, en el suplemento dominical del diario "La Prensa", Lima, 23/7/67. Destaca el estilo clásico de García Márquez que mantiene el desarrollo lineal de sus historias; su "habi-

lidad para expresar alegóricamente una visión crítica de la realidad socioeconómica contemporánea; el equilibrio en la mezcla de realidad y magia, el sarcasmo, la elegancia de la prosa”.

CASTRO ARENAS, MARIO: **La novela colombiana**, en el diario “La Prensa”, Lima, 24/3/68. Hace una trayectoria de la novela colombiana desde *La Vorágine* hasta las obras de García Márquez, destacando la unidad temática y técnica en la producción de este último que configura lo “real-maravilloso” americano.

CASTRO ARENAS, MARIO: **El boom. Guerrilleros de la novela**, en el suplemento dominical del diario “La Prensa”, Lima 18/5/69; pp. 37–43. Artículo dividido en dos secciones: “Un fenómeno literario y económico” y “Quién es quién en el boom”. La primera analiza el *boom* actual de la literatura latinoamericana centrándolo en sus principales protagonistas: Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez y Cabrera Infante. En la segunda señala un *pre-boom*, “movimiento narrativo constituido por los escritores que inician el camino experimentalista con una nueva conciencia del estilo” (Carpentier, Asturias, Rulfo, Revueltas, Yáñez, Onetti, Rojas, Argudas, Sábato) y de un *post-boom*: “movimiento representado por novelistas de anteriores generaciones de obras indirectamente beneficiadas por la publicidad promovida por los agentes y *March-makers* del *boom* (Guimaraes Rosa, Lezama Lima, Marechal)”. Para Castro Arenas el *boom* es un hecho literario y económico-publicitario en que se destaca la influencia de la promoción editorial en la difusión alcanzada por algunas obras de escritores latinoamericanos.

CALDERON, ALFONSO: **Cien años para Macondo**, en la revista “Ercilla”, N°1685, Santiago de Chile, 20/9/67; p. 29. Destaca el sentido bíblico en *Cien años de soledad* y ubica a la obra dentro de la línea narrativa que parte de Cervantes.

DORFMAN, ARIEL: **La vorágine de los fantasmas**, en la revista “Ercilla”, N°1617, Santiago de Chile, 1/6/66; p. 34. Breve análisis de *La Hojarasca* y *El coronel no tiene quien le escriba*.

HARSS, LUIS: **América con todo: “La Hojarasca”**, en la revista “Primera Plana”, año IV, N°160, Buenos Aires, 30/11 a 6/12 de 1965. No aparece firmado por Harss pero la atribución de su paternidad está basada en el hecho de que varios de los conceptos allí vertidos se encuentran en otro trabajo suyo: *Gabriel García Márquez o la cuerda floja*, en *Los Nuestros* ob. cit.

LATCHAM, RICARDO: **“El coronel no tiene quien le escriba” por Gabriel García Márquez**, en el diario “La Nación”, Santiago de Chile, 3/12/61 p. 2. Breve nota crítica.

LATCHAM, RICARDO: **Denuncia y violencia en la novela**, en “Marcha”, N° 1090, Montevideo, 29/12/61. Reproduce el artículo anterior pero precedido de una referencia a la novela colombiana actual. Reproducido en *Antología: crónica de varia lección*, Santiago de Chile, Zig-Zag, Colección Antologías, 1965; pp. 100–106.

LATCHAM, RICARDO: **Gabriel García Márquez: “La Mala Hora”**, en diario “La Nación”, Santiago de Chile, 31/5/64; p. 5. Breve nota crítica.

- MARQUEZ, MANUEL: **Los padres terribles**, en "Epoca", Montevideo, 16/2/66; p. 10. Al analizar brevemente *La Hojarasca* señala algunos aspectos que considera negativos: "la flaqueza de invención creadora" y "la falta de pasión de García Márquez por su mundo".
- MARTINEZ, TOMAS ELOY: **América: la gran novela. Gabriel García Márquez: "Cien años de soledad"**, en la revista "Primera Plana", Sección Libros, año V, N° 234, Buenos Aires, 20-26/6/67; pp. 54-55. Pone de relieve el eficaz asedio que realiza García Márquez a la realidad actual en la historia de Macondo. Alude a la proyección de su obra en toda América Latina.
- ORBEGOSO, MANUEL JESUS: **Gabriel García Márquez para llegar a la fama necesitó cien años de soledad**, en el diario "El Comercio Gráfico", Lima, 9/9/67; p. 15. Nota periodística sobre la fama adquirida por García Márquez a través de su última novela.
- ORRILLO, WINSTON: **Dice García Márquez: "Toda obra literaria tiene función subversiva"**, en "Oiga", N° 238, Lima, 8/9/67; pp. 24-26. Refiere algunas conclusiones expresadas por García Márquez en su conversación con Vargas Llosa en la Universidad Nacional de Ingeniería. El artículo se divide en cuatro apartados: "Para qué sirven los escritores?": brinda la opinión de García Márquez sobre la importancia de la formación ideológica en la obra de un escritor. "La soledad: el substrato": alude al destino solitario del ser humano, tema importante en las historias del narrador colombiano. "El abuelo, el pueblo, la casa vetusta": paralelo entre las historias narradas por el abuelo y algunos pasajes de *Cien años de soledad*. "América es una tierra novelística": opinión de García Márquez sobre la importancia literaria de nuestro continente.
- ORTEGA, CARLOS: **Gabriel García Márquez. Su clave: la sinceridad**, en el suplemento dominical del diario "El Comercio", Lima, 10/9/67; pp. 10-11. Con motivo del diálogo sostenido entre García Márquez y Vargas Llosa, Ortega estima la espontaneidad y sinceridad con que el escritor colombiano mezcla en sus conversaciones la realidad de su vida y la vida imaginaria de sus personajes, al ser entrevistado. Aporta datos interesantes sobre la anunciada novela de García Márquez acerca de "la soledad del poder", la historia de un dictador latinoamericano.
- ORTEGA, JULIO: **"Cien años de soledad", un siglo de episodios latinoamericanos**, en el diario "Expreso", Lima, 9/9/67. Analiza brevemente *Cien años de soledad* bajo cinco aspectos: 1) Las relaciones de tiempo y mundo. 2) Las relaciones de los personajes. 3) El elemento fantástico como símbolo. 4) El absurdo y los límites de la personalidad. 5) Las estructuras del relato.
- OVIEDO, JOSE MIGUEL: **"Cien años de soledad". Macondo: un territorio mágico y americano**, en el suplemento dominical del diario "El Comercio", Lima, 6/8/67; pp. 30-31. Reproducido en "Víspera", Un servicio para América Latina del Movimiento Internacional de Estudiantes Católicos. Publicación trimestral, año I, N° 4, Montevideo, enero 1968; pp. 64-68. Analiza el sistema narrativo de *Cien años de soledad*.
- PINTO, ISMAEL: **América, novela con novelistas**, en el diario "Expreso", Lima, 30/8/67; p. 15. Alude brevemente al *boom* novelístico latinoamericano y transcribe algunas acotaciones humorísticas de García Márquez.

- PINTO, ISMAEL: **Gabriel García Márquez, conversación informal**, en el diario "Expreso", Lima, 13/9/67. Describe algunos rasgos de la personalidad de García Márquez.
- RODRIGUEZ FERNANDEZ, MARIO: "Cien años de soledad", de **Gabriel García Márquez**, en el suplemento dominical del diario "La Nación", Santiago de Chile, 20/8/67; p. 5. Se refiere a la visión caótica de la realidad colombiana en *Cien años de soledad*.
- VALENTE, IGNACIO: **García Márquez: "Cien años de soledad"**, en el diario "El Mercurio", Santiago de Chile, 31/3/68; p. 3. Sintetiza acertadamente los valores de esta novela.

#### IV. RESEÑAS

- ALVAREZ, FEDERICO: **Los libros abiertos. G. García Márquez. "Los funerales de la Mamá Grande"**, en la "Revista de la Universidad de México", Vol. XVII, N° 3, México, Noviembre de 1962; p. 31. Destaca las características del estilo de García Márquez en esta obra: sobriedad, tensión dramática y lenguaje expresivo.
- MUJICA LAINEZ, MANUEL: "Un día después del sábado" en la revista "Visión" Sección Libros: "Saldo Favorable", Santiago de Chile, 18/7/69; p. 68.
- PALACIOS, ANTONIA: **La Mala Hora**", en la "Revista Nacional de Cultura", N° 180, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, abril-junio 1967; pp. 82-84.
- PUCCHINI, DARIO: **Gabriel García Márquez: "Cent'anni di solitudine"**, en la "Revista Nacional de Cultura", N° 189, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, julio-setiembre 1969; pp. 114-116. Reseña crítica sobre la traducción al italiano hecha por Enrico Cirogna para Editorial Feltrinelli, Milán, 1969. Incluye una reflexión sobre cómo ve Europa el *boom* literario hispanoamericano.
- SOLA, GRACIELA de: "Cien años de soledad", en la revista "Señales" (Revista bibliográfica), N° 159, Buenos Aires, cuarto trimestre 1967.
- TELLEZ, HERNANDO: **Gabriel García Márquez: "La Mala Hora"**, en "Cuadernos", Revista del Congreso por la Libertad de la Cultura, N° 81, París, febrero 1964; pp. 87-88.
- TELLO, JAIME: "Los funerales de la Mamá Grande", en la "Revista Nacional de Cultura", N° 183, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, enero-marzo 1968; p. 117. Comentario crítico adverso que propugna que estos cuentos no son tales sino capítulos desgajados de *Cien años de soledad*: "A estos cuentos lo que les falta es armazón, esqueleto, es decir, su esencia misma".

#### BIBLIOGRAFIA DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ

- La Hojarasca: Bogotá, Ediciones S.L.B., 1955, 137 pp. Reed. Montevideo, Arca, 1965

y Buenos Aires, Sudamericana, Colección Índice, 1969.

**Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo:** en "Mito", Revista Bimestral de Cultura, año I, N° 4; Bogotá, 1955; pp. 221-225. Reed, en "Antología del cuento hispanoamericano contemporáneo", de Ricardo A. Latcham, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1958, pp. 241-245 y en Buenos Aires, Editorial Estuardo, Serie El perseguidor, Colección Narradores Latinoamericanos, noviembre 1967. Seguido por un estudio de Ernesto Volkening: "Los cuentos de Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado".

**El coronel no tiene quien le escriba:** en "Mito", Revista Bimestral de Cultura, año IV, N° 19, Bogotá, mayo-junio 1958, pp. 1-38. Reed. Medellín, Aguirre Editor, 1961; 90 pp. y en Buenos Aires, Sudamericana, Colección Índice, 1968.

**El mar del tiempo perdido:** En "Revista Mexicana de Literatura" (Nueva Epoca), N° 5-6, México, mayo-junio 1962, pp. 3-21.

**Los funerales de la Mamá Grande:** Incluye los siguientes cuentos: *La siesta del martes*, *Un día de estos*, *En este pueblo no hay ladrones*, *La prodigiosa tarde de Baltasar*, *La viuda de Montiel*, *Un día después del sábado*, *Rosas artificiales*, *Los funerales de la Mamá Grande*; Xapala, México, Universidad Veracruzana, 1962, 151 pp. Reed. Buenos Aires, Sudamericana, Colección Índice, 1967.

**La mala hora:** Premio Literario Esso 1961, Madrid, Talleres de Gráficas Luis Pérez, 1962, 224 pp. Reed. México, Ediciones Era, 1966; con un prólogo del autor que dice: "La primera vez que se publicó *La mala hora* en 1962, un corrector de pruebas se permitió cambiar ciertos términos y almidonar el estilo, en nombre de la pureza del lenguaje. En esta ocasión, a su vez, el autor se ha permitido restituir las incorrecciones idiomáticas y las barbaridades estilísticas, en nombre de su soberana y arbitraria voluntad. Esta es, pues, la primera edición de *La mala hora*. 1.ª ed. Buenos Aires, Sudamericana, Colección Índice, 1968, 203 pp.

**Los funerales de la Mamá Grande:** (cuento del libro homónimo), en la "Antología del cuento hispanoamericano", Lima, Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural, 1964; Introducción, selección y notas de Abelardo Gómez Benoit; pp. 144-162. Publicado también en el volumen de cuentos colectivo "La Mujer", Buenos Aires, Jorge Alvarez, Colección Narradores Americanos, 1966; pp. 169-194.

**Un día de éstos:** (cuento del libro *Los funerales de la Mamá Grande*) en "Crónicas de la violencia", Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1965.

**En este pueblo no hay ladrones:** (Cuento del libro *Los funerales de la Mamá Grande*) en "Los diez mandamientos", Buenos Aires, Jorge Alvarez, Colección Narradores Americanos, 1966; pp. 88-125.

**Tiempo de morir:** (guión cinematográfico). Adaptación y diálogos: Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, México, Revista de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, mayo-junio 1966; pp. 21-58. Película dirigida por Arturo Ripstein, producida por Alfredo Ripstein y presentada por Alameda Films y César Santos Galindo. El guión reapareció en

“Letras Nacionales”, N° 13 Bogotá, marzo-abril 1967; pp. 60-89, y N° 14, mayo-junio 1967; pp. 50-82.

**Subida al cielo en cuerpo y alma de la bella Remedios Buendía** (fragmento adelantado de *Cien años de soledad*), en “Amaru”, revista de Artes y Ciencias, N° 1, Lima, Universidad Nacional de Ingeniería, enero 1967, pp. 24-30.

**Fragmento de “Cien años de soledad”**, en “Eco”, Revista de la Cultura de Occidente, Tomo XIV, N° 4, Bogotá, febrero 1967; pp. 342-366.

**Cien años de Soledad**: Buenos Aires, Sudamericana, Colección Grandes Novelas, mayo 1967; 351 pp.

**Un día después del sábado**: (cuento del libro *Los funerales de la Mamá Grande*), en “Crónicas de Latinoamérica”, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968; pp. 25-28, y en “Nueve narradores colombianos”, Antología seleccionada por Antonio Arbeláez, Caracas, Monte Avila, 1969. Este cuento obtuvo el Primer Premio en el concurso de cuentos organizado por la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia.

**Relato de un naufrago**: Barcelona, Tusquets Editor, Cuadernos Marginales N° 8 marzo 1970; 88 pp. Este relato no fue concebido como libro, “más que un texto literario es un excelente reportaje”. Esta historia fue publicada por entregas en “El espectador”, Bogotá, 1955.

*Se terminó de grabar y componer  
en la segunda quincena del mes de Abril de 1972  
en las máquinas MT/72 Composer del equipo de composición en frío  
de la Universidad Nacional de Rosario*

## PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

RODOLFO GROSSMAN, **Autor y público hispanoamericano**, y LUIS ARTURO CASTELLANOS, **Aporte escénico de novelistas españoles**, 60 págs.

EMILIO CARILLA, **Estudios de literatura española**, 255 págs.

ADOLFO PRIETO y otros colaboradores, **Proyección del rosismo en la literatura argentina**, 245 págs.

FELIX WEINBERG, **La literatura argentina vista por un crítico brasileño en 1841**.

ORESTE FRATTONI, **La forma en Góngora y otros ensayos**, 145 págs.

ADOLFO PRIETO, **La literatura autobiográfica argentina**, 214 págs.

BOLETIN DE LITERATURAS HISPANICAS N° 1 (año 1959), N° 2 (año 1960), N° 3 (año 1961), N° 4 (año 1962), N° 5 (año 1963), N° 6 (año 1966), N° 7 (año 1967), N° 8 (año 1968), N° 9 (año 1969), REVISTA DE LITERATURAS HISPANICAS N° 10.

EMILIO CARILLA, **El embajador Sarmiento**, 182 págs.

ENCUESTA: **La crítica literaria en la Argentina**, 91 págs.

## SERIE "CUADERNOS DEL INSTITUTO"

MIREYA BOTTONE, **La literatura argentina y el cine**, 36 págs.

MARTA SCRIMAGLIO, **Oliverio Girondo**, 61 págs.

LAURA MILANO, **Mateo Booz**, 46 págs.

NORMA DESINANO, **La novelística de Manuel Gálvez**, 55 págs.

GLADYS S. ONEGA, **La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)**, 134 págs.

DAVID VIÑAS, **Laferrere, del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal**, 135 págs.

MARIA ISABEL DE GREGORIO DE MAC, **El voseo en la literatura argentina**, 58 págs.

N. E. DONNI DE MIRANDE, **La lengua coloquial y la lengua de la literatura argentina**, 56 págs.

RODOLFO E. MODERN, **La naturaleza en la obra de Georg Büchner**, 196 págs.

LUIS ARTURO CASTELLANOS, **La novela de la Revolución Mexicana**, 72 págs.

