

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

La cultura del Caribe en la narrativa de Gabriel García Márquez

by

MIGUEL ANÍBAL PERDOMO

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-
Brazilian Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree
of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

2002

UMI Number: 3063870

**Copyright 2002 by
Perdomo, Miguel Anibal**

All rights reserved.

UMI[®]

UMI Microform 3063870

**Copyright 2002 by ProQuest Information and Learning Company.
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.**

**ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346**

©2002

Miguel Anibal Perdomo

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brasilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

6/14/02
Date

Malva E. Filer
Chair of Examining Committee

6/14/02
Date

L. J. Selman
Executive Officer

Prof. Malva E. Filer Malva E. Filer

Prof. Eugenio Chang-Rodriguez

Eugenio Chang-Rodriguez

Prof. Susana Reisz

Susana Reisz

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract**LA CULTURA DEL CARIBE EN LA NARRATIVA DE
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

by

Miguel Aníbal Perdomo**Adviser: Professor Malva E. Filer**

The objective of this dissertation is to show that the Caribbean culture plays an essential role in Gabriel García Márquez's works, determining space, structure, and influencing his characters. In his books, the novelist revisits the first colonial chroniclers' vision and presents the Caribbean as a unified anthropological marvel, which irradiates from the West-Indian archipelago towards the southern portion of United States, Central America, and the northern zone of South America. The Caribbean culture is not only a vital source from which his narrative is born, but he cleaves his novelistic space into two opposite worlds, converting them in hyperbolic antinomies.

For García Márquez the Caribbean is a cosmogonic space, and he opposes to it "the other space", Andean or European, which are archetypes of danger and evil. His texts are organized in antithetical rhetorical structures. They are manipulative strategies, disguised as objective. In fact, García Márquez's works display a deeply compromised orientation, with neo-romantic aspects. In his narrative, the Caribbean

acquires a paradisiacal and utopian hue, disrupted by foreign elements, namely, the state's control and repression mechanisms, arriving from the Colombian Andean, North American or European space. Colonialism is the most dangerous one.

Though the Caribbean culture --with which García Márquez identifies-- has a distinctive African flavor, the Black, like the Indian in García Márquez's works, lacks textual freedom. His fate is predetermined by Colombian collective subconscious racial prejudices. However, García Márquez's primitive vision of the narrative space and his mythical rhetoric are suspiciously close to the negritude theories and to the ancient African cosmovision. García Márquez's responds to the discourse of modernity with a postmodern discourse of resistance. In view of the failed modern Colombian or Latino American nation-states projects, he situates his cultural motherland in the Caribbean. At the end, the textual contradictions tend to be solved through the oxymoron, the essential rhetorical figure of the Caribbean discourse.

AGRADECIMIENTOS

Mis estudios de doctorado, como casi toda empresa humana, sólo han podido concretarse gracias al apoyo de varias personas. Entre ellas, debo mencionar al profesor Isaías Lerner por la amabilidad con que me recibió en el Graduate Center, y por aquellas clases memorables sobre la poesía de Garcilaso de la Vega. Mi agradecimiento también al profesor Ottavio Di Camillo por su gran sensibilidad social, atento siempre a las necesidades de los estudiantes del Departamento. Gracias a la profesora Lía Schwartz, actual directora del Programa y a todos mis profesores.

La escritura de este trabajo fue una subyugante aventura intelectual, plena de arduas peripecias y de episodios regocijantes. En cada uno de ellos, estuvo presente la profesora Malva E. Filer, directora de esta tesis, con su generosidad, eficiencia y sabiduría textual. Su sombra tutelar se proyecta en cada una de estas páginas. A ella, mi gratitud infinita. Gracias al profesor Eugenio Chang-Rodríguez, cuyas valiosas y amables sugerencias contribuyeron a depurar la versión final del manuscrito. Mi agradecimiento a la profesora Susana Reisz: sus observaciones me ayudaron a abordar de manera más precisa la experiencia caribeña en los textos de García Márquez. Gracias a Carlos Abad y, en él, a todos mis compañeros estudiantes universitarios, quienes siempre han mostrado un excepcional espíritu de solidaridad. Así mismo, deseo dar las gracias a Isabel de Sena,

compañera de afañes docentes en Sarah Lawrence College, quien me suministró un valioso material de investigación; y a los familiares y amigos que siempre me apoyaron en esta singular y hoy feliz experiencia.

A mis hijos Miguel y Luis

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. EL CARIBE ELUSIVO	
Caracteres generales	8
Oro, azúcar, cuero y tabaco	16
El Caribe colombiano	27
Notas	41
II. EL ESPACIO INSULAR	
El topos subjetivo	55
Espacio y antiespacio	61
En el centro cósmico	67
Gnoseología del viaje	74
Epifanía insular	79
Notas	86
III. LOS ELEMENTOS EXÓGENOS	
El colonialismo: contaminación y destrucción	91
En medio del Caribe colonial	94

El patriarca, producto colonial	97
Otros aliados de la destrucción	102
Los mecanismos corrosivos	109
El hijo del general	116
El último vástago de la aristocracia	122
Notas	126

IV. MITOLOGÍA Y AUSENCIA DEL NEGRO

A media margen	130
El negro domesticado	137
Repican los tambores africanos	143
Los demonios culturales	154
Mitología de la mulata	159
Notas	168

V. EL DISCURSO POSTCOLONIAL O DE LA RESISTENCIA

García Márquez y las corrientes críticas actuales	177
Caribeños y europeos	186
Un Petrarca caribeño	195
La ilusión del progreso	199
El vetusto exotismo europeo	205
La voz de la marginalidad	212
Notas	218

VI. LA PATRIA CULTURAL	223
Hacia la síntesis cultural	229
La federación de la cultura	235
Plenitud caribeña	247
Notas	256
CONCLUSIÓN	262
BIBLIOGRAFÍA	268

INTRODUCCIÓN

En numerosas ocasiones, Gabriel García Márquez ha subrayado su identificación con la cultura del Caribe. No obstante, al principio, los elementos caribeños apenas se notan en su narrativa; se reducen a un trasfondo muchas veces inconsciente. Luego se vuelven explícitos en novelas como *El amor en los tiempos del cólera* y *Del amor y otros demonios* y son fundamentales en *El otoño del patriarca*. El mismo García Márquez ha explicado que se volvió consciente de sus raíces afro-caribeñas en 1978, después de su viaje a Angola, donde experimentó una suerte de epifanía cultural y racial (*Guayaba* 54). Sin embargo, casi desde sus primeros libros, es posible advertir una constante: el espacio en su narrativa funciona como una categoría antitética. Por un lado, está el mundo andino colombiano, desolado y frío y, por el otro, la región del Caribe, cálida, luminosa; edénica a veces. De la zona andina provienen generalmente los soldados asesinos, los abogados corruptos y el dictador sin nombre de *El otoño del patriarca*. Mientras que el mito y la historia se concretan en la región del Caribe, eje vital de toda la narrativa de García Márquez. Por eso, el objetivo de este trabajo es demostrar esa continuidad de la antinomia Caribe/zona andina colombiana, y analizar la presencia de la cultura caribeña en las obras de García Márquez. Además, se busca mostrar qué visión del Caribe tiene el novelista colombiano y qué aporta a las teorías sobre aquella región.

Aunque existe una copiosa bibliografía acerca de la obra de García Márquez, hasta el presente, la influencia del Caribe en su obra ha sido

soslayada. Quienes han tratado el tema lo han hecho en forma tangencial, sin desarrollar de manera exhaustiva ese aspecto que el novelista considera esencial en su vida y obra. Los trabajos más extensos o destacados sobre el tema, hasta donde se ha podido comprobar, corresponden a las siguientes personas:

--William W. Megenney se centra sobre todo, en un ensayo, en la presencia del elemento africano en la narrativa de García Márquez; el balance es negativo. Según Megenney, pese a la epifanía africana, apenas si se nota el componente negro en la narrativa de García Márquez. A continuación el ensayo asume un tono prescriptivo, pues señala que la obra del novelista colombiano habría resultado diferente si éste hubiera utilizado un ángulo afrocolombiano en sus historias, como lo hicieron Jorge Amado y Rómulo Gallegos (217).

--Gene Bell-Villada, en su libro, *García Márquez: The Man and His Work*, dedica algunas páginas a destacar las raíces caribeñas de García Márquez. Resalta la presencia africana y otras características del caribe colombiano. Observa que la región "por su clima, raza y arquitectura parece trasplantada directamente de las Antillas". Y destaca ante todo el profundo matiz caribeño de *El otoño del patriarca* (17, 152). El poeta de Santa Lucía, Derek Walcott, premio Nobel de literatura, coincide con estos juicios, al afirmar, en una entrevista, que esa obra de García Márquez es la más poderosa novela caribeña que ha leído (*Conversations* 51).

--Gustavo Pellón, en su artículo "The Caribbeans' Contribution to the boom", destaca la importancia de algunos narradores del Caribe en relación al

"boom"; entre ellos, Alejo Carpentier, "teórico del realismo maravilloso", movimiento que Pellón considera la más importante estética en lo que al "boom" respecta. Cree, además, que García Márquez, con el premio Nobel, es el representante más sobresaliente del grupo, y que a partir de *El otoño del patriarca* (1975), el Caribe, reprimido, en parte, en *Cien años de soledad*, pasa al primer plano en la obra del narrador caribeño.

--T. Avril Bryan: su artículo "Gabriel García Márquez: Caribbean Perspective of his Novels" contrasta con el ensayo apologético de Pellón, y tiene carácter contradictorio. Comienza por cuestionar la caribeñidad de García Márquez y termina, sin transición, diciendo que la amplia perspectiva de García Márquez es la que debe predominar, porque indica que las islas, sobre todo las de habla inglesa y española, no constituyen el componente mayor o único del Caribe. El artículo de Bryan está muy influido por la visión anglocéntrica de algunos trabajos sobre la región, concretamente por las teorías de Sidney W. Mintz.

De modo que esta tesis llenará un vacío respecto a una zona inexplorada de la obra de García Márquez. Esta omisión no significa, de manera alguna, que la influencia del Caribe en la obra de García Márquez sea intrascendente. Al contrario, la antítesis Caribe/mundo andino colombiano determina su sistema narrativo, cala en las estructuras e influye también en los personajes, así como en otros aspectos de su ficción. A nivel metodológico, en este trabajo, se tratará de desmontar los mecanismos a través de los cuales la cultura del Caribe actúa sobre la materia narrativa de García Márquez. Por ejemplo, la oposición espacial

señalada antes supone, así mismo, un complejo contraste cultural y vital. García Márquez, negando lo que se espera de todo novelista excepcional, en vez de esbozar una concepción de la novela, convierte su narrativa en una búsqueda constante de la propia identidad.

Fijar los elementos que determinan la cultura del Caribe es una labor ardua, porque el Caribe es una región fragmentada y plurilingüe. Sus estudiosos no consiguen ponerse de acuerdo siquiera a nivel geográfico en cuanto a sus límites. Sus dimensiones y particularidades varían de un libro a otro. Con frecuencia, el enfoque, como sucede con Bryan, es también prejuiciado, limitado. A nivel antropológico, es difícil reducir el Caribe a unos rasgos homogéneos. Históricamente, sus características más importantes son, quizás, el colonialismo y las luchas imperiales que dividieron el Caribe en numerosos bloques. Por razones metodológicas, se tratará de explicar cómo los siguientes rasgos se presentan en la obra de García Márquez:

a) Insularidad: el mundo del Caribe es ante todo insular. Cada isla tiende a ser un microcosmos volcado sobre sí mismo con un perfil propio. La insularidad no es sólo física; es también existencial, y parece contagiar a los moradores de la zona caribeña continental. Esa insularidad se manifiesta, en la obra de García Márquez, en la forma que asume el espacio; son lugares de difícil acceso, por lo común acuáticos, que producen sociedades bucólicas e incomunicadas.

b) Colonialismo: la historia del Caribe es paralela al colonialismo, puesto que esta región ha sido una de las más colonizadas del mundo. En *Cien años de*

soledad, se empieza con una visión cosmogónica y arcádica de Macondo. Después la compañía bananera, materialización del neocolonialismo, será el elemento exógeno y corruptor que causará la destrucción de ese cosmos. En *El otoño del patriarca*, el colonialismo es un componente ubicuo, recurrente, que pone de manifiesto la dependencia del Estado latinoamericano y el carácter colonial o neocolonial de sus dictaduras.

c) Negritud: la industria azucarera se basaba, sobre todo al principio, en el trabajo de esclavos africanos. Con el tiempo, la influencia de éstos sería determinante en el Caribe, que se distingue por el profuso mestizaje no sólo racial, sino cultural. En las primeras novelas de García Márquez, el ingrediente negro es escaso. Éste será cada vez más abundante a medida que García Márquez se vaya centrando en el mundo del Caribe. En *El amor y otros demonios*, el tema de la esclavitud será fundamental, ya que la asimilación de una marquesita blanca a la cultura africana será causa de su muerte, al creérsele poseída por el demonio.

El presente trabajo está dividido en seis capítulos. En el primero se ofrece una visión panorámica del Caribe, de su historia y geografía y las perplejidades que muestran algunos de sus estudiosos; se incluye también una visión de conjunto del Caribe colombiano y una síntesis de la literatura colombiana. En el capítulo siguiente, se muestra cómo la narrativa de García Márquez se desplaza de la vaguedad del topos subjetivo hacia una conciencia espacial caribeña que determinará el futuro de su obra. El resultado es que el espacio caribeño adquiere ribetes cosmológicos y se contrapone al altiplano colombiano o a su

semejante, el europeo. En el capítulo tres, se demuestra cómo en ese espacio los elementos externos actúan como contaminantes y destruyen toda ilusión utópica. Por consiguiente, se denuncia cualquier ilusión de progreso, al igual que el neocolonialismo y los instrumentos de control y represión que provienen del Estado centralista. En el cuatro se estudia la forma en que el componente negro se inserta en la obra de García Márquez, y cómo a éste le es imposible escapar de los prejuicios raciales del inconsciente colectivo colombiano, aunque en sus libros abundan los personajes negros y mulatos. En el capítulo cinco, se demuestra cómo García Márquez estructura un contradiscurso de resistencia, niega el legado de la Ilustración, creando un espacio por donde se introduce la voz caribeña, que asume conciencia protagónica. Por último, en el seis, se explica que, ante la imposibilidad de la moderna Nación-Estado colombiana de aunar el proyecto político con el socio-cultural, García Márquez tiende a plasmar una identidad nacional dentro de la cultura caribeña. Al final, el oxímoron, figura favorita de la idiosincrasia caribeña, se insinúa como solución a todos los conflictos textuales.

En su conjunto, los seis capítulos que integran esta tesis dan prueba de que las referencias de García Márquez, respecto al Caribe, son amplias e integradoras y contrastan con el enfoque parcial y local de muchos estudiosos. Toda su narrativa es una jornada constante de búsqueda y restitución de una identidad fragmentada y elusiva. El proceso es sumamente difícil porque, por una parte, el Caribe colombiano parece desdeñado por la cultura bogotana oficial y, por otra, se le soslaya en las últimas corrientes teóricas caribeñistas. La

bibliografía consultada para esta investigación incluye obras escritas en español y traducciones publicadas de otros idiomas. Las traducciones no especificadas en la bibliografía fueron hechas por el autor de este trabajo.

EL CARIBE ELUSIVO

Caracteres generales

En 1773, mientras el cartógrafo Thomas Jefferys diseñaba su *Atlas de las Antillas*, notó la existencia de un espacio anónimo del océano Atlántico, entre el archipiélago antillano, Centroamérica y la costa norte de Sudamérica. Pensó que lo más adecuado era darle un nombre y escogió el de mar Caribe, como se llamaba a los indios nativos de varias islas inglesas de la zona¹. La aceptación del nombre fue lenta, sobre todo en las islas de habla española (Sauer 2), pero había nacido el determinismo geográfico en los estudios anglófonos de la cultura del Caribe. Desde entonces, la misma arbitrariedad con que fue denominado el mar de las Antillas o de los Taínos parece persistir en la mayoría de los estudios sobre la zona. Cada enfoque trae consigo su propia versión del Caribe, y se cae, a menudo, en un determinismo que oscila de lo geográfico a lo socioeconómico, pasando por lo lingüístico, lo racial y hasta lo climático. Un mundo fragmentado en diversos bloques por las antiguas luchas imperiales encuentra una visión correlativa en los estudios sobre el área: la fragmentación de la zona tiende a alienar a quien la estudia, estrechando sus miras². Y éste es el mundo proteico, múltiple y subjetivo, con el que García Márquez se identifica y al que proclama su patria terrestre, literaria y espiritual. No obstante, el novelista colombiano se desplaza en sentido contrario al de los mencionados estudios. Al enfoque microcópico, opone la aproximación histórica, narrativa, de los antiguos cronistas coloniales. Su obra es una búsqueda constante de la elusiva identidad

del área, negando la visión parcial presentada en numerosos tratados sobre la zona, y propone la integración de sus componentes para fundar el verdadero perfil de la región.

Toda cultura supone una realidad compleja: la más simple definición del término engloba el conjunto de las actividades humanas, materiales y espirituales. Contrario a lo que se piensa corrientemente, la cultura no se circunscribe a áreas especializadas del conocimiento: influye en todas las manifestaciones de la vida social (Beals, Hoijer 263). La cultura se define también como aquella esfera del comportamiento humano que abarca el aprendizaje, el pensamiento y el uso de símbolos, además de la tradición y su expresión en la conducta (Alland 6). Si nos desplazamos del plano general de la abstracción al ámbito concreto de la cultura caribeña, el asunto se torna más complejo aún por tratarse de un área muy heterogénea, tanto en su geografía, economía, lengua, como en otras muchas vertientes. Un conjunto de circunstancias sociohistóricas plasmaron la idiosincrasia de la región. Entre ellas se destacan las luchas imperiales que, desde el siglo XVII hasta hoy, han dividido el Caribe en diferentes bloques lingüísticos: español, inglés, francés, holandés y portugués. Además, los alemanes participaron, por un tiempo, del tráfico esclavista a través de la colonia danesa de Saint Thomas y hubo una serie de gobernadores germanos en Venezuela durante el reinado de Carlos V. A todo esto, habría que añadir un Caribe norteamericano³: desde hace un siglo este país ha sido una influencia determinante en el área. En consecuencia, uno de los rasgos más sobresalientes de la cultura caribeña es la fragmentación, por

la que, hasta hoy, cada grupo vive de espaldas, y lleno de prejuicios hacia su vecino. En cambio, García Márquez opone a los enfoques socioeconómicos un metatexto en que la fabulación va creando una realidad paralela, pero no menos válida, para la interpretación del mundo caribeño. En la actualidad, las corrientes críticas postestructuralistas se han vuelto profundamente escépticas frente a la objetividad histórica. Un filósofo como Jean-Francois Lyotard pregona que la ciencia no es la única manera válida de abordar la realidad, y otros destacan las condiciones de la narrativa como forma elocutiva generadora de mitos, a los que la historia no es inmune. La novela, género híbrido por excelencia⁴, se apodera, en el caso de García Márquez, de la historia caribeña para dar paso a las ricas posibilidades polisémicas presentes en toda narración.

Se piensa que la pluralidad del Caribe dificulta un enfoque antropológico de conjunto. Su diversidad racial, por ejemplo, obliga a considerar, dentro de la conciencia antropológica, problemas relacionados por lo común con la sociología, como la estratificación social y las relaciones raciales. Sin embargo, los trabajos de M. G. Smith y Melville J. Herskovitz los convierten en pioneros de la antropología caribeña. Este último, con sus investigaciones en Haití, contribuyó a establecer una tradición académica sobre el Caribe y África, dos áreas de estudios ignoradas hasta entonces (Horowitz 8-11). Ante la carencia de una delimitación precisa de la identidad caribeña, los intelectuales de la zona y los investigadores viven --como los primitivos filósofos griegos-- obsesionados con definir el "ser", en este caso, de la región. Herskovitz propende hacia el sincretismo como esencia de la cultura caribeña (Horowitz 228). Sidney W. Mintz

piensa que se trata de un área social ("societal area") y que su uniformidad, más que cultural, es en general, un conjunto de economías, estructuras y organizaciones paralelas, consecuencias del colonialismo⁵ ("Area" 20). Antonio Benítez Rojo acepta la hipótesis de Mintz, pero añade, apoyándose en una observación del sacerdote francés Jean-Baptiste Labat⁶, que se trata de un área que puede definirse por un sentido del ritmo común a ella⁷. Según Benítez, el ritmo, en los códigos del Caribe, precede la música e incluso la percusión misma. Afirma que los ritmos han existido desde el siglo XVII y se observan no sólo en las artes, sino en todos los niveles de la vida diaria⁸ (*Isla XXIV*, 57). A su vez, Lincoln K. Gordon piensa que el rasgo esencial del Caribe, aparte de cualquier asociación geográfica, es su grado de dependencia estratégica y económica respecto a Estados Unidos. Sólo Canadá, acota, tiene un grado de dependencia similar (171). A todo esto, García Márquez responde con una concepción personal de la zona, opuesta a la "objetividad" de los tratados "científicos", que buscan reducir la región a la unidad generalizadora. Para el novelista colombiano, la caribeñidad es una marca psicológica, una forma existencial surgida de una experiencia histórica, antropológica, que origina un código subconsciente singular y colectivo. Nadie, hasta ahora, ha interpretado mejor la visión de García Márquez sobre la cultura del Caribe que su compatriota Gustavo Cobo Borda, en su libro *Silva, Arciniegas y García Márquez*. Dice Cobo Borda que el mundo con que el novelista se identifica

es una cultura como la del Caribe, en la cual las vivencias concretas se dan a través de los sentidos, el papel del inconsciente

es mayor que el de la racionalidad, y todo se aprehende a través de una vitalidad abierta y espontánea, donde el sustrato de un profundo mestizaje --indio, blanco, negro-- mezcla sexualidad y brujería, presagios y consejas, en dosis muy altas (392).

Según Gordon K. Lewis, la confusión reinante en torno al área del Caribe se remonta a la llegada de Cristóbal Colón a las islas: él creyó haber arribado a la periferia de Catay, como se conocía a la China en la España medieval (*Thoughts* 1). En 1498 en su azaroso tercer viaje, encontró un golfo en la costa de lo que hoy es Venezuela, y lo bautizó con el nombre de Paria. Apoyándose en las ideas de las autoridades científicas de su tiempo, Colón termina infiriendo que la dulzura del agua (allí desemboca el Orinoco) se debía a que manaba de la fuente del Paraíso Terrenal⁹. Desde el principio, el Caribe ha sido un espacio donde se proyectó el imaginario europeo y hasta el presente los estudios sobre la región se basan en patrones subjetivos¹⁰. En *Cien años de soledad*, las arbitrariedades y fantasías en torno al Caribe se sintetizan en aquella escena en que José Arcadio Buendía, tras buscar en vano la ruta que lo pusiera en contacto con "los nuevos inventos", se halla inopinadamente con el mar interpuesto en su ruta, y parece repetir la actitud de cronistas y viajeros:

La idea de un Macondo peninsular prevaleció durante mucho tiempo, inspirada en el mapa arbitrario que dibujó José Arcadio Buendía al regreso de su expedición. Lo trazó con rabia, exagerando de mala fe las dificultades de comunicación, como para castigarse a sí mismo por la absoluta falta de sentido con que eligió el lugar" (*Soledad* 95).

En vista de tantas divergencias, es casi imperativo comenzar cada estudio de la región con un intento de definir sus límites. A nivel geográfico, es un archipiélago que describe un semiarco de más de 4.000 kilómetros, desde la Florida, al norte, hasta la costa de Venezuela, al sur. Como su nombre indica, pertenecerían al Caribe todas las islas incluidas en el perímetro de ese mar, pero algunos tratados excluyen las islas de Curazao y Aruba, situadas al noroeste de Venezuela¹¹. En su lugar, se aceptan las islas Caicos y Turcas, que están al noroeste de La Española. Respecto a las Bahamas, las opiniones varían: algunos las incluyen como parte de las Antillas y otros las clasifican como un archipiélago distinto. Pertenecen al Caribe también la franja costera que va desde la península de Yucatán, en México, hasta la frontera de Venezuela con Guyana.

Muchos estudios del Caribe, escritos por norteamericanos, se singularizan porque se inclinan hacia el enfoque geopolítico, disciplina que "puede caracterizarse como la interacción de geografía y política, poniendo particular atención a las estrategias asociadas con esas interacciones" (Thomas D. Anderson 2). La ventaja de estos estudios, pese a su intención utilitaria, es que contrastan con otros mejor intencionados, pero de visión más restringida. Varios de esos trabajos, escritos por norteamericanos, aceptan la descripción geográfica convencional, que abarca todas las tierras bañadas por el mar Caribe, y las islas contenidas en éste, como es lógico. Incluyen, además, las islas Turcas, Caicos y las Bahamas. Lo mismo sucede con El Salvador y las Guayanas que, según observa Thomas D. Anderson, siempre han funcionado

como islas: el acceso a ellos no es terrestre, sino marítimo. De las islas mencionadas antes, añade que, a pesar de no ser bañadas por el Caribe, la costumbre y el sentido común favorecen la percepción de que son parte del Caribe (15). Tradicionalmente, por causas de sus intereses económicos y políticos, Estados Unidos concibe el Caribe y Centroamérica como un conjunto indisoluble. Aun cuando algunos estudios norteamericanos separan ambas regiones, en la práctica, se desprende que, para ellos, es una zona interconectada desde el punto de vista de la geopolítica. Siguiendo esta noción, en obras como *The Banana Wars (Las guerras bananeras)* de Iván Musicant, se infiere que Estados Unidos concibe toda la América Central y el Caribe como una zona tropical, habitada por gente negra o de piel oscura, pobre e incapaz de gobernarse. Las luchas endémicas entre fracciones políticas y la corrupción administrativa han contribuido a reforzar esta opinión. Para el Estado norteamericano, los rasgos climáticos y socioeconómicos igualan a esas impredecibles repúblicas¹².

El enfoque geográfico del Caribe y el geopolítico se complementan, en lo que respecta a la delimitación de la zona, aunque el geopolítico es más abarcador y flexible. Pero tan pronto como nos adentramos en el enfoque sociohistórico, las diferencias se extreman. Mintz y Sally Price excluyen a México, Centroamérica y Colombia del Caribe. Aceptan Venezuela, para soslayarla, en su trabajo, "por razones metodológicas": les interesan sobre todo las islas. Aducen que las diferencias topográficas y el exterminio de los indígenas de las Antillas contrastan con los asentamientos en el continente. En

cambio, incluyen a B elice y las Guayanas, como parte del Caribe. "porque éstas en todo son como islas"¹³ (*Contours* 4-5), dejando a un lado el hecho de que en B elice no existió la plantación. García Márquez por su parte, presenta un panorama geográfico de conjunto que conecta al sur y al norte la franja continental con las islas. Nueva Orleans, las Guayanas, Panamá o Aruba son puntos de referencia constante que van dejando en sus obras la visión de una geografía y una cultura de múltiples facetas unidas por el sentido común y la historia:

Esa realidad increíble alcanza su densidad máxima en el Caribe, que, en rigor, se extiende (por el norte) hasta el sur de Estados Unidos, y por el sur, hasta Brasil. No se piense que es un delirio expansionista. No: es que el Caribe no es sólo un área geográfica, como por supuesto lo creen los geógrafos, sino un área cultural muy homogénea (*Notas* 120).

César Fernández Moreno Fraginalls cree que lo que América Latina tiene de africano resulta ser, a la vez, su *trait d'union* con la América anglosajona. Para él, son esa raza y su cultura las que se encargan de soldar los dos enormes subcontinentes que constituyen las Américas. Las islas del Caribe y la América Central forman una transición entre América del sur y América del norte. Las dos Américas divergentes convergen en una tercera cultura hasta formar, en conjunto, una sola *Afroam rica*, un muelle que tiende a unificar culturalmente las tres Américas geográficas (7). Ello hace posible que Rubén Dar o¹⁴ aparezca en *El otoño del patriarca* como la concreción del alma caribeña

que, en la narrativa de García Márquez, es toda intuición y plasticidad vital, como la buena poesía. Por eso, un movimiento como el modernismo, con su deslumbrante imaginería, esplendorosa musicalidad, majestuoso sentido del ritmo, al igual que la profusión cromática, se adaptaba perfectamente a la sensibilidad de dos hijos del Caribe: José Martí y Rubén Darío. Y aunque García Márquez le tuerce el cuello al cisne de la ampulosidad --por medio de una vocación de sobriedad admirada por la crítica--, da rienda suelta a su intuición caribeña, a través de la hipérbole y el barroquismo de su imaginación tropical¹⁵.

Oro, azúcar, cuero y tabaco

A pesar de que el colonialismo es un componente constante en la obra de García Márquez, en *El otoño del patriarca* sobre todo funciona como un elemento ubicuo, donde aparece en todas sus formas, desde el clásico renacentista hasta las formas neocoloniales más sutiles¹⁶. Los poderes imperiales europeos y el norteamericano componen el trasfondo de esa novela. Por medio de la manipulación posmoderna del anacronismo, presenciamos el encuentro del indígena con los conquistadores; pero García Márquez presenta el hecho dándole un giro anticolonial al enfocarlo desde el punto de vista del indígena caribeño. Fractura así el discurso exótico renacentista y el eurocentrismo inherente al mismo, como se verá en el capítulo V.

La presencia indígena en el Caribe se remonta a 4.000 años A. C., cuando un contingente migratorio que arribó desde la península de Yucatán se estableció en Cuba, La Española y la parte occidental de Puerto Rico, y formó la

cultura casimiroide. Luego, hacia el 2.000 A. C., llegaron desde la desembocadura del Orinoco los ortoiroides, y en el 400 A. C., los salaloides desde el valle del mismo río, quienes se impusieron a los grupos anteriores y originaron la cultura taina (Rouse 69, 71, 138). A los tainos les interesaban, ante todo, las Antillas Mayores, aunque ocuparon también las Bahamas, el sur de Trinidad y llegaron hasta la Florida. Constituían la cultura más avanzada de los indios antillanos, practicaban una agricultura bastante adecuada y su sociedad estaba organizada en complejos cacicazgos. En opinión de Irving Rouse, si los tainos hubieran logrado vivir unos siglos más libres de la dominación española, habrían podido establecer lazos comerciales con la gente civilizada de Mesoamérica, como ya lo habían hecho con los habitantes de América del Norte y del Sur. Hubieran adquirido entonces la escritura, el concepto de Estado y otros elementos de las civilizaciones continentales, como sus compañeros isleños británicos y japoneses habían hecho en Europa y Asia. De todas formas, los tainos dieron al mundo la yuca, el maíz, la batata, el mani, la habichuela, la guayaba y la piña, así como el tabaco, el cazabe, la canoa y la hamaca (19, 170). De ellos quedan también en las Antillas algunas palabras (canoa, huracán, cacique, manatí, maraca, bohío, batey...) y numerosos toponímicos, algunos elementos culinarios, habitacionales, agrícolas, lo mismo que algunos genes.

Los caribes eran menos refinados y más belicosos que los tainos y practicaban también la agricultura, pero preferían la recolección, la pesca y la caza (West y Augelli 61-62) y habitaban las Pequeñas Antillas, especialmente, las más grandes, como son, Guadalupe y Martinica. Su población era menor que

la de los taínos, contra quienes efectuaban frecuentes incursiones para abastecerse de mujeres. Habían llegado a la región poco antes del arribo de los conquistadores españoles, razón por la que mantenían rasgos culturales semejantes a los de algunas tribus de Sudamérica. Los caribes carecían de la noción de Estado hereditario que tenían los taínos: elegían jefes temporales con el único propósito de usarlos como guías en sus incursiones guerreras (Rouse 21-22). Si el jefe moría, se daban a la anarquía, circunstancia que los colonizadores pronto aprendieron a aprovechar. Hoy a los caribes se les conoce más que nada por sus prácticas canibales, que los españoles se encargaron de exagerar para esclavizarlos. En verdad, comían trocitos de carne de los guerreros enemigos muertos en combate, para adquirir sus habilidades¹⁷ (Rouse 22).

A Colón, los aborígenes de las Antillas Mayores le parecieron mansos y sumisos, y dedujo de ello que serían buenos súbditos. Se iniciaba así el mito del buen salvaje: “Ellos no traen armas ni las conocen, porque les amostré espadas y las tomaban por el filo y se cortaban con ignorancia. No tienen algún fierro . . . Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy pronto dicen todo lo que les decía, y creo que ligeramente se harían cristianos” (30). Los caribes eran la otra cara de la moneda: sus prácticas antropófagas le sirvieron de excusa a Colón, en su tercer viaje, para enviar 600 de ellos a España en calidad de esclavos. Los indios serían después categorizados como vasallos; no necesariamente por un acto de bondad de Isabel la Católica, como escribiera Pedro Henríquez Ureña (*Corrientes* 35). La verdadera razón sería que

parece imposible esclavizar a toda una sociedad: la esclavitud tiende a ser parcial y selectiva.

Los afables taínos fueron, pues, quienes recibieron a Colón, cuya actividad exploradora fue ante todo una gran empresa mercantil. En su *Diario* del primer viaje --resumido y tal vez retocado por Las Casas--, resuena como un estribillo, el sustantivo "oro", reflejo de la ansiedad del Almirante. En su fijación -- como sucede en *Cien años de soledad* con José Arcadio Buendía, cuya energía e iniciativa recuerdan al conquistador español¹⁸-- no prima tanto la codicia, como el deseo de justificar, ante los reyes de España, la inversión que ellos hicieran en la empresa mercantil¹⁹. Pero las riquezas de las Indias Occidentales no eran tan asequibles como parece haber imaginado Colón y, durante algún tiempo, se creyó que el "Descubrimiento" había sido un fracaso. La colonización prosiguió, aunque en forma desorganizada. Sólo después de que Américo Vesputio publicara un relato de sus viajes a las nuevas tierras, se reinicia, en Europa, el interés por éstas (Henríquez Ureña, *Corrientes* 16).

En esta primera etapa económica, que los historiadores llaman ciclo del oro, el indio, de vasallo, pasó a laborar en el sistema de encomiendas --al que García Márquez remonta el origen de la riqueza de la Mamá Grande-- en el que fue tratado con una crueldad extrema y con frecuencia gratuita²⁰. Los nativos no estaban acostumbrados a las extenuantes labores agrícolas y mineras a las que fueron sometidos, porque las técnicas para el cultivo de sus huertos o conucos requerían un mínimo de esfuerzo, y pronto la población indígena comenzó a decrecer. Desde el comienzo hubo, además, un profuso mestizaje²¹, y más tarde

los indios comenzaron a mezclarse con los esclavos negros. La exposición a enfermedades importadas por los españoles, para las que carecían de defensas, hizo el resto. En cien años los indios habían desaparecido²². Sólo sobrevivió un grupo reducido de caribes que resistieron a los conquistadores hasta el siglo XVIII, de los que restan algunos cientos de ellos, en su mayor parte mezclados con negros, en Dominica²³.

Después que cesó la producción del oro en La Española, los peninsulares se dedicaron al cultivo de la caña de azúcar. La gramínea había sido introducida en la isla por Colón, en su segundo viaje, desde las Canarias, y en el siglo XVI, con técnicas que se cree proveyeron los judíos, la industria azucarera adquirió un temprano auge que pronto se eclipsaría en el mismo siglo²⁴, cuando los españoles emigraron atraídos por las riquezas de la llamada Tierra Firme²⁵. Entre las causas de la decadencia de la industria azucarera del siglo XVI, se citan, como las más importantes, la caída de la demanda del azúcar debido a la competencia del Perú y Brasil, y hasta de México, pues allí Hernán Cortés poseía tres ingenios. El segundo motivo fue la Casa de Contratación de Sevilla, cuyo monopolio impedía la salida de la producción isleña. En todos los tiempos, el desarrollo de la industria azucarera supuso grandes cambios en la demografía caribeña²⁶. Luego del exterminio de los indios por parte de los españoles, cuando llegaron otros europeos a las islas, éstos comenzaron a traer servidores escriturados²⁷. Pero el verdadero sustituto del indio fue el negro. Durante este segundo ciclo económico, los esclavos africanos los reemplazaron y se convirtieron en la fuerza de trabajo principal de la industria azucarera.

El tráfico de esclavos africanos empezó oficialmente en 1501 con una carta permiso del Rey al gobernador de La Española. Hacia 1522 se estaban introduciendo mil esclavos al año en la isla, que casi en seguida empezaron a rebelarse. Dos años después de iniciado el tráfico, el gobernador pidió al Rey suspenderlo porque los negros se escapaban y hacían causa común con los indígenas y les enseñaban "malos hábitos". En 1522 hubo una rebelión de esclavos en La Española y otra en Puerto Rico. En consecuencia, el gobierno español trató de prohibir la importación de negros de varias tribus belicosas (Williams 41-42, 66). El primer grupo de esclavos, traídos directamente de África, del que se tienen referencias documentales arribó en 1518. El último cargamento del que se tienen pruebas fehacientes llegó a las costas de Cuba en abril de 1873 (Moreno Friginals 13). Pese a la dificultad de establecer las cifras precisas de los esclavos traídos a América, se calcula que en esos tres siglos y medio, no menos de 10 millones llegaron al continente²⁸. Con los esclavos negros vinieron nuevas plantas, tales como el molondrón o quimbombó, la *ackee fruit*, las habichuelas del Congo [*black eyed pea*], el ñame, el sorgo, el millo y el mango [estos tres últimos originarios de La India, al igual que la banana]. También los africanos trajeron el mortero de madera para moler granos; modos de preparación de ciertas comidas, y hasta el vino de palma, la gallina de Guinea y materiales y técnicas de construcción de cabañas. Además, la influencia africana puede sentirse en el papel de la mujer²⁹ en la vida social campesina; en los operativos de los mercados rurales, en la naturaleza de la familia, lo mismo que en una amplia gama de formas artísticas, desde los cuentos folklóricos

hasta la música y la danza (West y Augelli, 76) y la religión, ante todo³⁰. La presencia africana en el Caribe, a nivel racial, es determinante. Se cree que un 75% de la población caribeña es negra o tiene sangre negra. Ese componente es el que actúa en *El amor en los tiempos del cólera* de manera subterránea e impregna la ciudad de vitalidad:

Los sábados, la pobrería mulata abandonaba en tumulto los ranchos de cartones y latón de las orillas de las ciénagas, con sus animales domésticos y sus trastos de comer y beber, y se tomaban en un asalto de júbilo las playas pedregosas del sector colonial. Algunos, entre los más viejos, llevaban hasta hacía pocos años la marca real de los esclavos, impresa con hierros candentes en el pecho. Durante el fin de semana bailaban sin clemencia, se emborrachaban a muerte con alcoholes de alambiques caseros, hacían amores libres entre los matorrales de icaco, y a la media noche del domingo desbarataban sus propios fandangos con trifulcas sangrientas de todos contra todos. Era la misma muchedumbre impetuosa que el resto de la semana se infiltraba en las plazas y callejuelas de los barrios antiguos, con ventorrillos de cuanto fuera posible comprar y vender, y le infundían a la ciudad muerta un frenesí de feria humana olorosa a pescado frito: una vida nueva (31).

García Márquez evocará, también, en *El general en su laberinto* el ambiente de esclavitud cuando Simón Bolívar, quien quedó huérfano en un ingenio, regresa de Bogotá a morir en Santa Marta, en el ingenio San Pedro Alejandrino, ante la

mirada impertérrita de los esclavos negros “que no le dedicaron ni siquiera una mirada de lástima” (253). Pero es en la novela *Del amor y otros demonios* donde el novelista reflejará mejor la atmósfera esclavista.

Luego del fracaso temprano de la industria azucarera, la economía de la isla retrocedió hacia formas pastoriles y a la agricultura de subsistencia, en que los esclavos negros pasaron a ser más bien sirvientes, y su nivel de vida distaba poco del de los amos. Estos detalles determinaron que, en ciertas zonas del Caribe de habla española, la esclavitud fuera más benigna que en la mayoría de las Antillas de otras lenguas. Se originó un temprano mestizaje en que muchas veces los mulatos³¹ eran libres y tenían acceso a la educación. Apareció entonces una economía basada en el cuero, o en el tabaco, en Venezuela. Era una sociedad que comerciaba con contrabandistas holandeses, franceses o ingleses; establecía vínculos de compadrazgo con ellos y leía la Biblia protestante a espaldas de la Corona. Para poner coto a esta situación, las autoridades reales ordenaron devastar varias poblaciones en el norte de La Española³². En la parte oriental de Cuba, donde florecía también la cultura del cuero, se intentó hacer lo mismo; pero sus pobladores se rebelaron antes de que les aplicaran las mismas medidas, luego fueron perdonados, gracias a la intercesión del obispo Cabezas Altamirano ante Felipe II. En esa misma época, un proceso semejante a los anteriores ocurrió en Venezuela con el contrabando de tabaco con holandeses e ingleses. La Corona mandó a quemar los sembrados y prohibió de manera tajante la cosecha del tabaco por una década. En Jamaica, que todavía era posesión española, prosperaba también el mismo

tipo de economía de las otras Antillas Mayores. De manera "que toda esa población insular, distribuida al oeste, al este y sur del Paso de Vientos, constituyó lo criollo propiamente dicho" (Benítez Rojo, *Isla* 25). En Puerto Rico ocurría algo similar, según observa Juana Gil-Bermejo García en su libro *La Española. Anotaciones históricas (1600-1650)* (5). Se puede añadir que surgieron entonces el espíritu de independencia y rebeldía, la conciencia de aislamiento, el mestizaje, la apertura hacia lo exótico, el individualismo y la informalidad; lo mismo que la desconfianza hacia el poder central que, entre otros rasgos, hoy determinan el carácter y la cultura caribeños, o por lo menos del Caribe de lengua castellana. Como observa García Márquez: "En esa encrucijada del mundo, se forjó un sentido de libertad sin término, una realidad sin Dios ni ley, donde cada quien sintió que le era posible hacer lo que quería sin límites de ninguna clase" (*Notas* 120).

Es decir que, en el siglo XVII, cuando las naciones de Europa se lanzaron tras el botín de las Antillas, ya en el Caribe hispano existía un perfil criollo de características bien definidas³³. En 1655 Inglaterra se adueñó de Jamaica, y en 1697, España cedió un tercio de La Española a Francia. Los holandeses y daneses estaban bien asentados en las Antillas Menores y los germanos, a través de Saint Thomas, participaban en el comercio de azúcar. En menos de cien años se desmembró el monopolio español en el Caribe. Esas luchas imperiales por las riquezas del Caribe pueden captarse como telón de fondo en la obra de García Márquez, sobre todo en *El otoño del patriarca* donde todas las etapas del colonialismo coexisten. Una vez que pasaron a otras naciones, y en

contraste con el mercantilismo anómalo de los peninsulares, las antiguas islas españolas comenzaron a progresar. Con el tiempo, bajo el dominio francés y en una escasa y montañosa extensión de 21.000 kilómetros cuadrados, Haití será la más rica colonia del mundo. La era del monopolio en el Caribe entra en su plenitud y con ésta, el monocultivo, que puede ser de café, tabaco, cacao, algodón o banano; no obstante, el azúcar se considera el cultivo distintivo de gran parte de Las Antillas desde el siglo XVI.

Junto a la caña de azúcar ha existido siempre una plantación auxiliar, la del banano, que puede considerarse su complemento y sucedáneo. Explica Jean Casimir que, por regla general, el cultivo del banano apareció tras la quiebra o una crisis de la industria azucarera (203). El cultivo de la caña de azúcar en el Caribe, supuso el tráfico de esclavos, y el plátano³⁴ constituyó, por lo común, un alimento barato y esencial en la dieta de los esclavos. Benítez Rojo muestra, en un interesante análisis, cómo en un texto de Las Casas, los plátanos sirven para señalar en forma elíptica la presencia de la esclavitud africana y los sentimientos de culpa del sacerdote por haberla promovido (*Isla* 84). En *Cien años de soledad*, ocurre un proceso similar: "Macondo" se llama el mágico pueblo caribeño de García Márquez, que es la palabra bantú para designar el banano, cuyo significado es "alimento del diablo"³⁵. En esa novela se develan todas las claves simbólicas que el banano ha adquirido en la semiótica colonial y en ella se concreta el ciclo histórico-vital caribeño de colonización, prosperidad y decadencia. El banano, lo mismo que el azúcar, indica dependencia y marginalidad, y en la conciencia colectiva norteamericana es

difícil aunar bananas y autogobierno³⁶. En un sentido más profundo, Macondo sintetiza alegóricamente todo el pasado y el presente colonial o desde los asaltos de Drake hasta la dependencia del Estado latinoamericano, o de la esclavitud africana, pues los moradores del barrio de negros antillanos en Macondo emigraron de la plantación azucarera a otra plantación gemela, la del banano. Azúcar y banano se convierten en frutos simbólicos y muestran las complejidades del monopolio y el monocultivo en la cultura caribeña.

En el siglo XIX, con la independencia de las nuevas repúblicas americanas, la decadencia del sistema de plantación y la consiguiente abolición de la esclavitud, se inició la postrera etapa del dominio europeo en este hemisferio. Inversamente, se incrementa la influencia norteamericana. Con la proclamación de la Doctrina Monroe, Estados Unidos fue eliminando la presencia de las potencias europeas en América Latina. De acuerdo a la doctrina, todo intento de éstas de extenderse por cualquier porción del continente constituía un peligro para la paz y seguridad de hemisferio. En 1904, el presidente Theodore Roosevelt enunció lo que hoy se conoce como el Corolario de Doctrina Monroe, en el que declaraba que Estados Unidos podía intervenir en cualquier lugar del hemisferio para proteger a América Latina de los poderes extracontinentales. Quizás, al inicio, la Doctrina fue un intento positivo de protección a las nuevas repúblicas americanas, pero terminó con una declaración de esfera de influencia (Thomas D. Anderson 94).

Desde 1898, cuando derrotó a España y retuvo a Puerto Rico y luego la Bahía de Guantánamo en Cuba, Estados Unidos se volvió una presencia

determinante en la región del Caribe. En 1903 intervino en la secesión del estado de Panamá, de la república de Colombia a la que pertenecía. Con la construcción del Canal de Panamá, recibió el derecho de controlar una franja de tierra en torno a éste. Las Antillas se transformaron, a partir de ese momento, en llaves estratégicas de acceso al istmo, y hasta hoy, prosiguen su tradicional fragmentación y dependencia, aunque el colonialismo ha evolucionado hacia formas más sutiles³⁷.

El Caribe colombiano

El Caribe colombiano guarda profunda similitud con las Antillas de habla hispana. Posee similar tipo étnico, la misma informalidad y espíritu abierto y la variante dialectal castellana, con inflexiones que recuerdan la musicalidad de la lengua de las Antillas Mayores. Esa zona colombiana, con una costa atlántica de 1.760 kilómetros, cuadrados equivale al 11% del territorio nacional, e incluye también las islas de San Andrés y Providencia, habitadas por varios miles de negros. Estas islas pasaron a la jurisdicción de Colombia luego que Inglaterra se las cediera al final de su dominación colonial. Sus moradores hablan inglés, profesan la religión protestante y se consideran a sí mismos diferentes a los colombianos del continente. En la novela *La mala hora* de García Márquez, un personaje como el señor Carmichael, tanto por su nombre, como por ciertos rasgos hieráticos en su carácter, y por cierto aire de extranjería en torno a él, podría provenir de estas islas de habla inglesa. Su parsimonia contrasta con el temperamento extrovertido de otros habitantes de la región.

La zona Atlántica colombiana se extiende desde el golfo de Urabá, al este, hasta la frontera de Venezuela, al oeste. En su extremo norte, queda la semiárida península de la Guajira, que no se asemeja al resto del país. En el sur está la Sierra Nevada de Santa Marta, con una elevación de 5.700 metros, que es muy escarpada para la agricultura. En el interior de la región, prosperan los cultivos de banano, algodón y cacao, y en las tierras altas los ranchos ganaderos. La región, la segunda de Colombia en actividad económica, realiza su comercio principalmente a través de los puertos de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta. Otra actividad económica importante en la zona es el contrabando, que se ha realizado allí desde la época colonial, en la península de la Guajira en particular, dándole a esta zona un matiz de tierra de nadie, notable en el cuento "La cándida Eréndira y su abuela desalmada", donde nieta y abuela se desplazan por un ambiente vasto, desolado y semidesértico. Primero, el contrabando se efectuaba a través de Jamaica sobre todo, y después a través de las Antillas Holandesas (Posada Carbó 12, 228). En la década del 1980, el Caribe colombiano contenía el 17% de la población nacional.

La región –con un perímetro casi igual al de Cuba y Haití juntos– tuvo por siglos reputación de insalubre³⁸, lo que influyó tal vez en que los españoles fueran a fundar la capital del virreinato de Nueva Granada en el altiplano de los Andes "a dos mil seiscientos metros sobre el nivel del mar remoto" (García Márquez, *General* 12). Hacia 1871, por causa de las guerras de independencia y la epidemia del cólera, la población del Caribe colombiano se redujo a la mitad de la que tenía en 1835. Las epidemias se repitieron en 1897 y 1900 (Posada-

Carbó 28). Esa población tradicionalmente escasa y dispersa --lo mismo que la comunicación difícil y lenta con otras regiones de Colombia-- contribuyó a crear unas relaciones sociales relajadas y un tipo humano informal, que contrasta con la ceremoniosa cortesía del bogotano; el costeño --colombiano de la costa-- se asemeja al caribeño de habla hispana, como se destaca en *El olor de la guayaba* (42). Al mismo tiempo, las circunstancias mencionadas dejaron en la conciencia del colombiano del Caribe una sensación de aislamiento porque la región se ha sentido, por lo común, relegada, primero por el poder colonial y después por la República.

Todas estas características configuran el mundo literario de García Márquez, quien se precia de escribir partiendo de experiencias concretas. Su narrativa es una destilación cuidadosa de esos componentes, organizados por una imaginación excepcional y la síntesis de lo que él considera la cosmovisión caribeña. Su ambiente narrativo será una duplicación del de las islas, un universo acuático del que emergerá también el desierto de la Guajira con sus contrabandistas atávicos, misioneros españoles, piratas, filibusteros e indios que no son muy diferentes a los de las encomiendas coloniales. Todo ello dice de la riqueza humana de la zona y de la variedad de microclimas del Caribe, donde hay lugares en los que llueve cada día, como en el Darién o zonas desérticas, como la Península de Araya, en las que rara vez cae la lluvia. La captación de esa magia antillana, que sigue deslumbrando desde Colón hasta hoy, es quizás la clave del éxito literario de García Márquez³⁹. Pero el novelista es consciente de que el Caribe es un paraíso equivoco, y siempre nos está alertando contra

las trampas de la nostalgia e hiperboliza el clima húmedo, caluroso, que descompone rápidamente la materia. En su obra abundan los mosquitos, la lluvia excesiva, y hasta la magnífica bahía de Cartagena aparece como un estanque de aguas podridas. El aislamiento ancestral del caribeño colombiano, dejado de la mano de Dios, perdido entre el Caribe y los Andes, será elevado a condición de metáfora humana en casi todos los libros de García Márquez. La idiosincrasia caribeña, en definitiva, distinta al resto de Colombia, emergerá como obsesiva antítesis. La geografía humana en la que se apoya la realidad ficticia se organiza en el texto en estructuras retóricas. La narrativa y el mundo caribeño del que se nutre se complementan y enriquecen, en un juego de espejos que se repiten hasta el infinito. El mito enriquece la historia y nos la devuelve transformada.

La historia del Caribe colombiano comienza cuando Colón, en su cuarto viaje, exploró su costa y llegó hasta el río Magdalena. En 1525 Rodrigo de Bastidas --cuya casa aún se conserva en Santo Domingo-- fundó Santa Marta. El establecimiento definitivo de los europeos en la zona comienza con las fundaciones de Cartagena (1533) y Bogotá (1538). La región caribeña se caracteriza por su secular sabor mestizo o africano. En Cartagena, puerto muy importante para el tráfico esclavista, desembarcaron más de 200.000 esclavos africanos. La mayoría de ellos, provenientes del Congo y Angola, dejaron su impronta en varios toponímicos, instrumentos musicales, máscaras y, por supuesto, en la música de la región, como el vallenato y la cumbia.

Al desembarcar en la costa atlántica colombiana, los españoles

encontraron diversas tribus indias, entre éstas. chimilias, guajiros, zemies y caribes⁴⁰ que, luego de ser sometidas, fueron adscritas al régimen de las encomiendas. Poco después los españoles recurrieron a esclavos africanos para el trabajo en las minas y haciendas, pero un gran número se rebeló o logró su libertad por medio del cimarronaje. Esos esclavos fundaron el Palenque de San Basilio a 48 kilómetros de Cartagena, el mismo adonde Sierva Maria, prisionera de la Inquisición quiere escaparse en *Del amor y otros demonios*, mencionada antes. En las provincias más meridionales de la región, lejos de los centros de poder de la Corona, se dio un proceso similar al de la cultura del cuero de las Antillas Mayores. Negros cimarrones, blancos aventureros o fuera de ley e indios escapados de las encomiendas, se establecieron en caseríos dispersos y comenzaron a mezclarse entre ellos. De modo que, al final del siglo XVII, el 60% de la población de la zona era mestiza, y se hacía difícil identificarla con una raza determinada (Posada-Carbó 25). Un viajero y botánico norteamericano nos transmite su perplejidad no exenta de prejuicios, cuando se encuentra por vez primera con aquel producto racial costeño:

El bote contenía el piloto, su hijito y un negro. El piloto y su hijo llevaban ropas suficientes, y bastante mugre, mas el negro estaba medio desnudo y tenía una expresión estúpida y vacía. Yo no podía relacionar a los otros dos con ninguna de las cinco razas humanas, pero parecía que, por lo menos, tres de ellas habían contribuido con la sangre que corría por sus venas (Holton 4).

En el caso específico del indio, éste apenas cruza por la narrativa de García

Márquez. En *La hojarasca*, *Cien años de soledad* y en el cuento "La cándida Eréndira y su abuela desalmada", algunos se asoman como criados y diluidos entre otros personajes de perfil relevante.

A menudo, Cartagena fue testigo de las rivalidades imperiales. Drake atacó y se apoderó de la ciudad en 1586, y 10 años más tarde, saqueó y destruyó Riohacha (Bell-Villada, *García Márquez* 17-19), hechos históricos de grandes repercusiones en la ficción de García Márquez, como sucede en *Del amor y otros demonios*, donde la historia del sitio naval del almirante Mount Vernon (1740) se funde con la banalidad cotidiana de la ficción:

El animal [un mico] contrajo la rabia durante el sitio naval de los ingleses, mordió al amo en la cara y escapó a los cerros vecinos
Antes de dos semanas una horda de macacos luciferinos descendió de los montes a pleno día. Hicieron estragos en porquerizas y gallineros, e irrumpieron en la catedral aullando y ahogándose en espumarajos de sangre, mientras se celebraba el tedeúm por la derrota de la escuadra inglesa (21).

En el Caribe colombiano, el cultivo de la caña de azúcar tiene una larga tradición, especialmente para el consumo interno y, en ocasiones, se llegaron a exportar algunos productos derivados de la gramínea. En 1873, tratando de emular el auge azucarero de las Antillas en ese tiempo, un grupo de empresarios cartageneros se dedicó a la manufactura de azúcar para la exportación. Como no pudieron competir con los precios del mercado exterior, la producción de azúcar en gran escala cesó por completo hacia 1890. Ya en la

década anterior, la United Fruit Company, de capital norteamericano, se había establecido en la región, para dedicarse a la exportación de bananos, proceso evocado por García Márquez en *La hojarasca*. La compañía era un virtual monopolio, dueño del transporte y el capital y gran parte de la tierra, e imponía contratos leoninos a los productores locales. Dada la baja densidad poblacional de la región, la mano de obra era escasa, pero la industria azucarera atrajo a colombianos de otras áreas, que constituían la mayoría. Había también trabajadores de las Bahamas y de las Antillas de habla inglesa (Posada-Carbó 46-49). Fue en esa época cuando llegaron al Caribe colombiano sirios, palestinos y libaneses, igual que a otras partes de la zona, donde, en general, se les conoce como "turcos". Se calcula que a Colombia arribaron entre 5.000 y 10.000 antes de 1930, convirtiéndose en componente esencial del comercio del Caribe⁴¹. En *Crónica de una muerte anunciada*, Santiago Nasar será descendiente de uno de esos turcos que, con frecuencia, se desplazan por el trasfondo de la novela y a quienes se describe como pacíficos y laboriosos (106).

La United Fruit funcionaba como un Estado dentro del Estado, era un enclave privado con sus propios trenes, aeropuertos y complejos residenciales particulares, y las condiciones laborales eran muy duras para los obreros. Las insatisfacciones con la United Fruit se convirtieron en amargas disputas en 1924, 1928, 1929 y 1943. Explica Eduardo Posada-Carbó que las tensiones sociales culminaron en 1928, cuando una huelga general condujo al choque con el ejército con violentos resultados. Añade que la huelga, popularizada después

por García Márquez en *Cien años de soledad*, tuvo consecuencias políticas de gran alcance, y se convirtió en un hito en la historia laboral colombiana (60). La dura represión del ejército, aparentemente pagado por la compañía bananera, dejó un gran saldo de muertos. Hasta el presente se desconoce el número exacto: algunos hablan de cientos de muertos y otros de miles. Después la compañía tuvo brotes esporádicos de recuperación, pero la suerte estaba echada: una plaga de sigatoga, combinada con la caída de los precios en la Segunda Guerra Mundial, aceleró la crisis. En la década del 1940, la United Fruit interrumpió para siempre sus actividades en el Caribe colombiano. La zona pareció regresar a su estado de aislamiento inicial, aunque, esta vez, el gobierno acudió en su ayuda, tratando de diversificar la producción con otros cultivos⁴².

Se dice que la política colombiana está hecha de paradojas. La primera es que, contrario a la mayoría de los pueblos latinoamericanos, sólo en contadas ocasiones el ejército ha cedido a la tentación de adueñarse del poder, y siempre por un corto periodo. Al mismo tiempo, existe en ese país, desde el siglo pasado, una violencia endémica y civil, cuyo origen se remonta a la política proselitista. Los partidos Liberal y Conservador, hasta mediados del siglo XX, vivieron en una constante guerra civil que cobró 100.000 muertos en una ocasión y en otra 200.000. En la actualidad, Colombia lleva varias décadas envuelta en una virtual guerra civil entre el gobierno y grupos guerrilleros que según se dice, en el presente, controlan el 40% del territorio nacional. Paradójicamente, el partidismo ha contribuido a darles a los caribeños colombianos intereses comunes con otros segmentos de la población, de los

que carecían en el pasado. Este sector del país fue un baluarte liberal durante el siglo XIX, tal vez porque los liberales abogaron de manera activa por la abolición de la esclavitud y en esa región hay muchos negros y mulatos (Posada-Carbó 36). Gran parte de la obra de García Márquez refleja esas contradicciones entre conservadores y liberales y demuestra la esterilidad de esas luchas, porque en el fondo ambos grupos eran iguales. Como se desprende de *Cien años de soledad*:

[Aureliano Buendía] tenía conciencia de estar acorralado contra el mar, y metido en una situación política tan confusa que cuando ordenó restaurar la torre de la iglesia desbaratada por un cañonazo del ejército, el padre Nicanor comentó en su lecho de enfermo: “Esto es un disparate: los defensores de la fe de Cristo destruyen el templo y los masones lo mandan a componer” (238).

Otra paradoja de la política colombiana es el hecho de que fue un hijo de Cartagena, Rafael Núñez --presidente en 1879 y 1884--, quien modificó la constitución colombiana y dio al Estado un sólido giro centralista. De esa manera se debilitó el poder regional, ya que desde 1853, Colombia había estado gobernada por una constitución federalista y liberal. Ésta separaba el Estado y la Iglesia, establecía la libertad de culto, el voto masculino y concedía gran autonomía a los departamentos o provincias. Núñez volvió a consolidar la posición de la Iglesia con la firma de un Concordato en 1876, que le permitió al clero readquirir su autonomía, recibir una indemnización y el reconocimiento del matrimonio católico como el único válido⁴³ (Sturges Vera 25-26). En el presente,

Colombia sigue careciendo de cohesión nacional, excepto en la cúspide blanca. El indio y el negro han sido siempre segregados y la variada geografía del país contribuye a debilitar los lazos comunitarios y a exacerbar el regionalismo (Bagley 77).

Colombia goza de la reputación de ser el país de América Latina donde se habla el español más castizo⁴⁴; tiene también una respetable tradición filológica y gramatical; pero en el campo de la ficción y la poesía, antes de la entrada en escena de García Márquez, la literatura colombiana contaba apenas con algunos nombres dignos de atención internacional. En la época colonial, cobran relieve dos figuras: Juan de Castellanos (1522-1607) y Juan Rodríguez Freyle (1566-1640). El primero es autor de *Elegía de varones ilustres de Indias y conquista del Nuevo Reino de Granada*, un poema épico que presenta la historia de Cartagena y la de otras regiones de Nueva Granada. El segundo, Rodríguez Freyle, nació en Bogotá, donde a los 70 años, terminó de escribir *El carnero*, una crónica singular difícil de clasificar y que se adentra en el campo de la novela. Varias de las historias de este libro se desarrollan en Cartagena y Santa Marta. Como sucede en parte con García Márquez, el cronista del siglo XVII está simplemente fascinado por la fuerza irracional y las compulsiones de la pasión erótica y el completo dominio que ésta puede ejercer sobre las personas.

En la etapa contemporánea, el prestigio que tuvieron las letras colombianas provenía de tres textos: un poema modernista, una novela romántica y otra naturalista. El poema es "Nocturno" de José Asunción Silva (1865-96), y consta de 53 versos, cuya prosodia experimental oscila de cuatro a

veinte sílabas, con una rigurosa estructura bimembre. El poema es uno de esos raros ejemplos de inspirado arte lírico y brillantez formal. Jorge Isaacs (1837-95) es quizás el más renombrado autor latinoamericano de la segunda parte del siglo XIX por su novela *María*, de corte romántico. Pero hasta hoy, esta obra mantiene la frescura de sus diálogos coloquiales y existe en ella un profundo y bien expresado amor a la naturaleza del valle del Cauca. Se intercalan también en la novela dos narraciones de esclavos que remedan en forma sutil la historia principal. Todo esto, unido a su cuidadosa representación novelística, convierte a *María* en uno de los textos clásicos de la literatura latinoamericana. Por último, *La vorágine* de José Eustasio Rivera (1889-1928), única novela de este escritor, quien también es poeta, muestra gran exuberancia y vitalidad, con densas descripciones y acción dinámica. Con un léxico vasto y sugestivas descripciones, el autor busca proyectar un mundo poblado de peligros y una variedad de personajes y lugares. La crítica actual --incluyendo a García Márquez-- tiende a ver este libro como un gran intento fallido, sin que esto merme la sugestiva fascinación que sigue ejerciendo sobre los lectores.

Dignos de notarse son también Tomás Carrasquilla (1858-1940) y Germán Arciniegas (1900-99). Carrasquilla es autor de varias novelas costumbristas ambientadas en Antioquía, en la que presenta pintorescos retratos de la gente de su región, y en especial de tipos femeninos, dibujados con delicadeza y gracia, y una sutil ironía propia del autor. Arciniegas se destacó en el ensayo y la historia popular. En las décadas de los años 30 y 40, publicó recuentos muy bien logrados, casi novelísticos, de la Conquista y otros hechos

históricos latinoamericanos. Varias de sus obras le dieron renombre internacional y fueron traducidas al inglés. Entre ellas se destaca *Biografía del Caribe*, que ejerció profunda influencia en el joven García Márquez.

El novelista de Aracataca no es un caso aislado en literatura de su región. Antes de su aparición existía, en el siglo XX, una tradición narrativa, en la que sobresale, de acuerdo a Bell-Villada, la novela *Cuatro años a bordo de mi mismo: diario de los cinco sentidos*, escrita por Eduardo Zalamea Borda a sus 25 años. El libro es una especie de clásico marginal, cómico, inspirado y apasionante; en él se mezclan la historia y la crónica de viaje, el suspenso, la aventura romántica y el descubrimiento personal, e incluye una hermosa descripción de Cartagena. En 1962 aparecieron dos novelas que presentan la crónica de la etapa final de ilustres y viejas familias en un pueblo pequeño de la costa. *Respirando el verano*, por ejemplo, narra la decadencia física y moral de un clan, luego de la muerte de Celia, la matriarca de 90 años. En la novela aparecen certeros bosquejos de los personajes y vividas evocaciones del calor canicular de la región, pero el texto no consigue desarrollar todas sus potencialidades. En *La casa grande* de Alvaro Cepeda Samudio, amigo íntimo de García Márquez, acontece algo similar. La casa y la familia que la habita --en la que no faltan sus rituales incestuosos, y que está dividida por el odio--, se acercan a sus días finales. Al igual que en *Cien años de soledad*, la huelga bananera y la subsiguiente matanza de obreros es uno de los episodios destacados de la novela de Cepeda Samudio.

En cuanto a los escritores negros del Caribe colombiano, sobresalen los

hermanos Manuel y Juan Zapata Olivella, autor este último de *Changó, el gran putas*, según Seymour Menton, quizás la más ambiciosa novela negra escrita jamás. Juan, como su hermano, es también novelista, y además poeta, médico pediatra y fue embajador en Haití. Es autor de la novela *Historia de un joven negro*. Por su parte, Arnoldo Palacios sitúa su novela *Las estrellas son negras* en una ciudad ribereña del Chocó. Y Jorge Artel es autor de *No es la muerte el morir*, la obra más politizada de los novelistas negros colombianos. Artel, quien nació en Cartagena, es a nivel poético, la contraparte colombiana de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos. Pese a que el negro colombiano no juega un papel relevante en las novelas de García Márquez, irónicamente, la fama sin precedente de sus libros ha contribuido a atraer la atención de la crítica hacia los escritores negros colombianos que surgieron antes y después de él.

En suma, García Márquez reemplaza la visión fragmentada del Caribe por el enfoque de conjunto subyacente en los cronistas coloniales, sustituido después por un reduccionismo económico para justificar la percepción anglocéntrica y parcial. Frente a la creencia de muchos estudios sobre el área de que no existe una cultura caribeña homogénea, el novelista demuestra lo contrario⁴⁵. Para él, la traumática experiencia colonial produjo características singulares en el Caribe, como son la informalidad, la tendencia a abordar la vida de manera intuitiva antes que lógica y la conciencia de soledad y aislamiento, que han producido una sicología colectiva particular. Al mismo tiempo, la obra de García Márquez en su búsqueda de la identidad caribeña, rescata la costa atlántica colombiana de la doble marginación en que la han situado el poder

central de su país y muchos estudios sobre el área, y con sus obras coloca a su región en una posición privilegiada a nivel mundial.

NOTAS

¹ En realidad, ese espacio tenía un nombre: *the Spanish Main*. Así llamaban los ingleses la región, incluyendo el mar (Sauer 3). Cuando Jefferys lo rebautiza, hay implícita una actitud política. Con el advenimiento de otras potencias, había que modificar el nombre de una zona que fue coto cerrado del imperio español, y empieza el anglocentrismo en los estudios sobre el Caribe.

² Dice Geoffrey Parrinder, en su prólogo a *Civilizaciones africanas del Nuevo Mundo (African Civilizations in the New World)*, de Roger Bastide, que al estudiar la cultura negra en América, estamos frente a un mundo alienado, donde el investigador, a pesar de su mejor intención, se aliena también (4). En el mismo sentido, H. Hoetink, acusa a los caribeñistas de habla inglesa de estrechez de mira, pues con frecuencia, reducen las Antillas, en sus estudios, a las islas menores de habla inglesa. Añade que la insularidad del área se refleja en muchos de los trabajos sobre ella ("Race" 56). Por otra parte, hacia 1936, el humanista brasileño Gilberto Freyre advertía contra la rigidez de ciertos métodos socioeconómicos; observaba que el ser humano sólo puede entenderse sacrificando un grado mayor o menor de objetividad. Para bregar con el pasado humano se ha de dar cabida a la duda y hasta el misterio (*The Plantation* 29). Incluso Mintz, propulsor del enfoque socioeconómico del Caribe, destaca la arbitrariedad de los procedimientos científicos: "Contra la continuidad del tiempo y el espacio científicos y humanistas proyectan sus edificaciones de la realidad, dividiendo lo realmente indivisible y por lo tanto rotulando y congelando una elusiva y particular verdad con sus inventadas categorías . . . Nuestras materializaciones de esa realidad debieran esclarecer las cosas, precisamente porque reconocemos que estas materializaciones son artificios."

estratagemas de la investigación. En estos términos, las interpretaciones del pasado y el presente de sociedades enteras, sistemas económicos o culturas, no son jamás completas ni definitivas, sino únicamente útiles en grado mayor o menor en la medida que den sentido a los 'hechos', estableciendo o demostrando sus interrelaciones" ("África en América" 378).

³ Aparte del "aire caribeño" de Luisiana y La Florida, a partir del siglo XX, se puede hablar de un Caribe norteamericano desde el punto de vista de la geopolítica. La presencia de Estados Unidos en el área no se reduce a lo económico o al dominio político sutil, o directo a veces, como ocurre en Haití o República Dominicana. La presencia de Estados Unidos ha sido concreta, territorial, en las Islas Vírgenes, Puerto Rico, Guantánamo y en el Canal de Panamá.

⁴ En *El arco y la lira*, Octavio Paz opina que la novela colinda con la poesía y la historia, con la imagen y la geografía, el mito y la sicología. "Ritmo y examen de conciencia, crítica e imagen, la novela es ambigua. Su esencial impureza brota de su constante oscilación entre la prosa y la poesía, el concepto y el mito" (225). Y Pierre Chartier cree que la novela es imperialista por naturaleza: "coloniza" y anexa sin vergüenza los territorios aledaños, retoma los temas y procedimientos de la comedia, la historia, la sátira, el poema lírico, el poema didáctico y la reflexión psicológica (5).

⁵ El término de Mintz es un tanto tautológico: no hay zona habitada por seres humanos que no sea económica o social. Además, lo socioeconómico es una categoría antropológica.

⁶ Sacerdote francés, autor de *Nouveau voyage* [notación original] *aux isles de l'Amérique* (*Nuevo viaje a las Antillas*), publicado en 1722. Viajó y vivió en las Antillas desde 1694 a 1705, especialmente en las islas de Martinica y Guadalupe.

⁷ Debido a la fragmentación del Caribe, muchos piensan que es un área "sin cultura". No obstante, en el siglo XX, la región se convirtió en un gran exportador de cultura, sobre todo de una riqueza musical, nacida y creada allí. Desde el principio, esta música se caracteriza por su hibridez (Kenneth 181-82).

⁸ Hasta José Martí, en su *Diario*, semanas antes de morir, anota la admiración que le causó el ritmo corporal de la mujer antillana: "Oigo un ruido, en la calle llena del sol del domingo, un ruido de ola, y me parece saber lo que es. ¡Es! Es el fustán almidonado de una negra que pasa triunfante, quemando con los ojos, con su bata limpia de calicó morado y oscuro, y la manta por los hombros. La haitiana tiene pierna de ciervo. El talle natural y flexible de la dominicana da ritmo y poder a la fealdad más infeliz. La forma de la mujer es conyugal y cadenciosa" (365-66).

⁹ En la opinión de Casimir: "Una región delimitada para fines geopolíticos no coincide con la que se visualiza en función de proyectos de construcción nacional. El término región remite a una unidad de análisis y de intervención, y tanto el contenido como los límites regionales dependen de las intenciones del observador. Así, más allá de la visión del observador, la región no existe. Todo análisis regional es necesariamente subjetivo" (97).

¹⁰ La visión desencantada de V. S. Naipaul contrasta con el mito de un Caribe paradisiaco que se inicia con Colón. Naipaul cree que existe un mito de la "graciosa

cultura de la sociedad esclavista". Citando a Alan Burns en su *Historia de las Antillas Británicas (History of the British West Indians)*, dice que en las Antillas la esclavitud y el latifundio sólo crearon grosería y una sociedad sin criterio, sin noble aspiración, nutrida por la codicia y la crueldad (28). A esto responde Mintz, observando que Naipaul es uno de los escritores anglocaribeños más dotados y seguramente el más sardónico, pero que la simpatía manifestada por éste hacia la gente del Caribe está siempre diluida en la propia alienación del novelista ("The Caribbean" 45).

¹¹ Los mecanismos de la plantación azucarera --que para Mintz y Horowitz son esenciales en la definición de la caribeñidad-- son más complejos de lo que parecen: los holandeses se dedicaron a la industria azucarera en el noroeste de Brasil, pero apenas lo hicieron en las Antillas. Parecería entonces que las posesiones holandesas de Curazao y Aruba, donde casi no llueve, quedarían excluidas del ámbito socioeconómico de las Antillas, lo que sería un dislate. Los holandeses fueron pieza fundamental en el tráfico de esclavos desde África y contribuyeron en gran medida al desarrollo de la industria azucarera con el aporte de técnicas. Tal como sucedió en Barbados, en 1654, cuando mejoraron el proceso de elaboración del dulce para incrementar la demanda de mano de obra esclava (Slater 45). Curazao fue el eje del mercado esclavista caribeño durante gran parte del siglo XVIII. Y desde allí los hijos de mercaderes judíos de origen sefardita se diseminaron por Cuba, Santo Domingo, Saint Thomas y América Central. Curazao fue también, en el siglo XIX, junto con Saint Thomas, un centro cosmopolita, donde se arreglaban empréstitos a favor de las nascentes repúblicas del área, se financiaban revoluciones y se recibían a los numerosos refugiados políticos de la región (Hoetink,

“The Dutch Caribbean” 103-04, 111). Así, donde termina la plantación, comienza la historia, el sentido común y las interrelaciones humanas a atar los cabos sueltos, como se ve en la obra de García Márquez, por donde cruzan algunos personajes de origen curazoleño, como la madre de Bayardo San Román, el novio burlado en *Crónica de una muerte anunciada*. En el caso del Caribe español u holandés, la plantación es un componente importante, pero no único para explicar la idiosincrasia del área. En Santo Domingo, por ejemplo --y probablemente en Puerto Rico--, la industria azucarera se eclipsó a finales del siglo XVI y no reapareció sino tres siglos después. Los esfuerzos de Mintz y Horowitz están encaminados, sobre todo, a dar coherencia histórica a las islas de habla inglesa, producto de una potencia advenediza, y en el fondo subyace un enfoque anglófono.

¹² La confusión en torno al Caribe es tal que, por ejemplo, en Venezuela, Andrés Serbin publicó un libro, *¿El Caribe, zona de paz? (Caribbean Geopolitics: Toward Security Through Peace?)*, en el que no se incluye ese país como parte del área. Es decir, el Caribe se convierte en un piélago, en una especie de mar sin orillas.

¹³ El libro de Naipaul *Middle Passage* confirma la visión angiocéntrica; enfoca ante todo las islas de habla inglesa, lo mismo que Guyana, Surinam y Martinica. El hoy laureado escritor trinitario, educado en Oxford y reciente ganador del premio Nobel, no se digna visitar el Caribe de habla hispana.

¹⁴ En un contexto tal, no sorprende que Benítez Rojo afirme que Martin Luther King era caribeño; pues ocupa el espacio donde lo caribeño se conecta a lo

norteamericano. que también puede ser significado por el jazz (xxx). Y no le falta razón: las plantaciones de algodón o tabaco en el antiguo sur norteamericano son meras variaciones de la máquina azucarera o bananera esclavista en el Caribe o en el Brasil. Al circunscribir la plantación exclusivamente al azúcar y al ámbito caribeño, se cae en el reduccionismo y se confunden causa y efecto.

¹⁵ El humor rabelaisiano no es sólo evidente en las obras de García Márquez, sino también en las de Germán Espinosa, David Sánchez Juliao y Manuel Zapata Olivella (Menton, *Colombian Literature* 71). Se trata entonces de un estilo distintivo de un grupo de escritores, cuya equivalencia en pintura son las figuras desmesuradas de Fernando Botero, natural de Medellín.

¹⁶ Julio Ortega nota, a propósito de esta novela, que el código político emerge de la cruda evidencia de nuestra condición dependiente y colonial. Una de las fuentes del poder dictatorial es la fase colonial de nuestra historia; la otra es su fase imperialista (169).

¹⁷ Parece que lo consiguieron, por lo menos en un sentido metafísico. Hoy a los caribes se les conoce más que a sus rivales, los taínos --como señala Rouse--, a pesar de que los primeros constituían una cultura periférica y menos avanzada (23). En este caso, estamos frente a esa cadena de equívocos que caracterizó la historia colonial de América: la región lleva el nombre de un grupo que no era el más genuino representante de los habitantes de la zona.

¹⁸ Iris Zabala afirma que García Márquez mira Hispanoamérica con ojos de cronista y descubridor, y que en cierto sentido podría decirse que *Cien años de soledad* es una nueva crónica de Indias ("*Cien años*" 199).

¹⁹ Las Casas señala que en 1594 el padre Boil, Mosén Pedro de Margarite y "otros príncipes" fueron quienes con sus relaciones "atibieron a los reyes en la esperanza que tenían de las riquezas de estas Indias, diciendo que era burla, que no era nada el oro que había en esta isla". El oro, como se quejaba el Almirante, no era fruta que había que coger de los árboles, sino en minas debajo de la tierra y con gran esfuerzo. En consecuencia, estos informes minaron "el negocio y el crédito" que los reyes tenían del Almirante (I: 421).

²⁰ Observa Las Casas: "En el mismo tiempo que el Almirante salía y salió a hacer en los indios, contra toda justicia y verdad, los grandes estragos, se le urdía en Castilla la primera sofrenada y el primero, harto amargo, tártago . . . Por manera, que cuando el Almirante iba a ofender a Dios en las guerras injustas que contra los indios mover quería, y así las movió, por las cuales tantas gentes mató y echó a los infiernos, habiendo venido para convertirlos, en aquellos mismos días le ordenaba el comienzo de su castigo . . . y todos los vecinos y gentes de las minas . . . estaban agraviados y atribulados con las matanzas que en ellos había hecho el Almirante y los tributos del oro que les había puesto" (I: 422-23).

²¹ De acuerdo a Carl Ortwin Sauer, en 1514, en la Española, de cada tres españoles casados, uno tenía por esposa una india. Los mestizos productos de esta unión,

acota, fueron las primeras raíces de los conquistadores en el Nuevo Mundo (200). En otro sentido, piensa Rouse que la reivindicación de la parte taína, en su mezcla racial, distingue a los caribeños de habla hispana de sus vecinos. Por ejemplo, la falta de afinidad de los isleños de habla inglesa, con los indígenas, se extiende a las islas que fueron habitadas por los caribes. Aquí ha sido reforzada por la segregación de los pocos indios sobrevivientes (162-63).

²² Tzvetan Todorov dice que los historiadores actuales, en base a métodos ingeniosos, han llegado a establecer que las cifras de los indios desaparecidos, dadas por Las Casas, en su *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, son reales. Añade que hoy en día esas cifras se siguen rechazando porque el asunto causa un profundo escándalo (143).

²³ Desde 1797 viven en la costa caribeña de Centroamérica --donde han producido una singular cultura-- los garifunas o caribes negros, descendientes de negros e indios caribes expulsados de las Antillas Menores por sus hábitos belicosos.

²⁴ No sin que antes se construyera el famoso alcázar de Toledo, con el dinero recaudado mediante un impuesto sobre el azúcar que de La Española llegaba a Sevilla. El de Madrid parece tener el mismo origen, de acuerdo a las acusaciones que hace Las Casas al Rey (Benitez, *Isla* 11, 103).

²⁵ Ese giro de la colonización no significa, como se pudiera pensar, que la cantidad del ansiado metal extraída de las Antillas, fue pírrica. De las 25 a 30 toneladas de oro que llegaron a la Casa de Contratación de Sevilla hasta 1525, el 90% provenía de

las islas, y de este total, un 70 u 80% provenía de La Española. Otra causa de la emigración de los españoles hacia la "Tierra Firme" fue el fracaso en el cultivo de un cereal de base. *A fortiori*, el trigo estaba descartado y el maíz apenas prosperaba. Sólo quedaba el cazabe, pan producido a partir de la yuca, "mediocrementemente nutritivo", cuyo uso exclusivo puede producir "carencias degenerativas" (Chaunu 511, 518).

²⁶ La emigración, tanto interna como externa, ha sido uno de los fenómenos sociales más sobresalientes del Caribe desde el principio de la colonización. Los españoles, que nunca fueron numerosos, abandonaron las islas en busca de un botín más promisorio en la zona continental. Más tarde, los plantadores franceses, holandeses e ingleses se alejaban de sus propiedades y terminaban dirigiéndolas desde la metrópoli. En el presente, el 25% de los caribeños --incluyendo a sus hijos nacidos en el extranjero-- viven en Norteamérica y Europa. Entre 1960 y 1983, el 10% de la población caribeña emigró hacia Estados Unidos. Nueva York se ha convertido en la segunda ciudad para Puerto Rico, la República Dominicana, Haití, Jamaica, Barbados y Trinidad (West y Augelli 34, 37, 111).

²⁷ Los servidores escriturados, pese a no ser esclavos, estaban sometidos a formas sutiles de coacción y a severos maltratos. Los ingleses enviaron a las Antillas 6.500 servidores en cuatro años, cazados en Irlanda y Escocia. Entre ellos había perseguidos políticos y sacerdotes, y mujeres y niños que profesaban la fe católica. La constante demanda de mano de obra por parte de las plantaciones de azúcar y los maltratos a los servidores escriturados hicieron que éstos comenzaran a escasear. En Inglaterra se hizo

común entonces el rapto de niños, muchachas y de políticos opuestos al gobierno (Arciniegas 248-50).

²⁸ Abolida la esclavitud, el esclavo pasó a ser un asalariado del ingenio, aunque libre. Cuando se necesitó más mano de obra barata, se trajeron más negros de África, libres esta vez. A Cuba se llevaron 135.000 chinos, y se calcula que, al final del siglo XIX, el 3% de la población de aquella isla era china. Al Caribe llegaron también cerca de 500.000 indios orientales, y más de 33.000 javaneses que hoy son un componente importante en la demografía de Surinam. Habría que añadir la inmigración de sirio-libaneses, que arribó a todos los rincones del Caribe a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

²⁹ En algunos aspectos, la mujer caribeña goza de sorprendente autonomía. Por ejemplo, en Haití, las marchantas de los mercados operan con bastante independencia, en términos de libertad de movimiento y en cuanto al uso de su propio capital, aunque aceptan el dominio del marido respecto a libertad sexual o ciertas decisiones económicas (Mintz y Price, *Contours* 8).

³⁰ La posesión de una piel más clara, en una sociedad obsesionada con una tradición de esclavitud negra, les daba a los mulatos un estatus más alto. Incluso cuando no eran liberados por sus padres blancos, como era usual, a menudo eran considerados demasiado claros para trabajar en el campo y eran usados como sirvientes domésticos.

³¹ El estudio de la cultura africana revela, sin duda, que ésta se basa en la religión. De hecho, toda la cultura negra es una red de interconexiones religiosas. En el

África tradicional. no hay disciplinas especializadas, ni disociación de sensibilidades. Tampoco hay separación entre religión, filosofía y sociedad o religión y arte. La religión es forma y esencia de la cultura. Por tanto, no resulta sorprendente que los antropólogos afirmen que la cultura africana sobrevivió en el Caribe a través de la religión (Brathwaite 74).

³² Con el tiempo, bucaneros franceses y de otras nacionalidades se fueron estableciendo en el noroeste de la isla, donde los antiguos pobladores habían abandonado sus hatos, y las reses y cerdos cimarrones eran muy abundantes. En 1697, por el tratado de Ryswick, los españoles cedieron a Francia la parte occidental de la isla, que se convirtió en la Colonia Francesa de Santo Domingo. La misma que en 1804, tras la rebelión de los esclavos, pasó a ser la República de Haití, la segunda en proclamar su libertad en América.

³³ Hoetink, por ejemplo, afirma que el Caribe hispánico de hoy representa el "antiguo" o "real Caribe". El resto del área es una desviación del sendero que trazaron los españoles, una creación de bucaneros dados al pillaje y de poderes coloniales advenedizos ("Race" 56).

³⁴ Plátano es el nombre con que se denomina la banana en España, mientras que en el Caribe, el plátano es una variedad de banana. Pero si ésta se consume como un vegetal y sobre todo como una fruta, el plátano se usa exclusivamente como un vegetal. A la banana o banano se le llama también "guineo" en el Caribe, como se ve en *Cien años de soledad* cuando Aureliano Buendía exclama: "—Miren la vaina que nos hemos buscado . . . nomás por invitar a un gringo a comer guineo" (435). Cuando Las Casas

habla de plátanos es lógico suponer que se refiere a la banana. Y no es sin cierta perplejidad que vemos a Joset anotar que el guineo es una “especie de plátano” (García Márquez, *Soledad* 137)

³⁵ Dasso Saldívar explica que la palabra “macondo” era a la vez el nombre de un árbol, de un juego de azar y de un poblado de Pivijay. Macondo es un fitónimo, añade, procedente del bantú *makonde*, plural del sustantivo *likonde*, que es el nombre del plátano o banano en dicha lengua, y que los bantúes traducen como “alimento del diablo” (*El viaje* 115-16).

³⁶ Según Zabala, un senador norteamericano declaró: “Bananas y gobierno no pueden prosperar en el mismo terreno” (*Colonialism* 3). De ese modo, lo agrario adquiere determinaciones sociopolíticas.

³⁷ En el siglo XX, el colonialismo evolucionó hacia formas más sutiles y ahora se manifiesta de las siguientes maneras: a) inversiones masivas de transnacionales con sus casas matrices en las metrópolis; b) utilización masiva de la fuerza de trabajo canalizada mediante migraciones; c) control político-ideológico e imposición de conducta y d) control militar con despliegue tecnológico con fines persuasivos (Pierre Charles 329).

³⁸ Germán Arciniegas dice lo siguiente, refiriéndose al golfo de Urabá, a la llegada de los españoles: “Sus costas --selvas y pantanos--son tan precario refugio para el hombre, que los indios hacen sus habitaciones en barbacoas aéreas; apoyadas en las copas de los árboles, se ven como nidos enormes. Abajo quedan las ciénagas hirvientes de culebras. Mujeres, niños, viejos, trepan como micos por largas escaleras de bejucos” (77).

³⁹ Seymour Menton lo declara implícitamente cuando observa que es la singularidad de la costa atlántica colombiana y, en particular, su afinidad con otras regiones caribeñas lo que ha constituido la base del desarrollo de la peculiar literatura de la zona (*Colombian* 73).

⁴⁰ Los indios que los colonizadores encontraron desde Cartagena al golfo de Urabá fueron clasificados como caribes por los españoles, porque aquéllos les opusieron resistencia. Sauer lo pone en duda, citando al Padre Pedro Simón, porque los indios del área no comían carne humana “ni practicaban la sodomía”. condiciones que el sacerdote considera esenciales para catalogarlos como tales en su obra *Noticias históricas*. De estar en lo cierto el religioso del siglo XVII, estos detalles, concluye Sauer, indican una filiación chibcha (170-71).

⁴¹ Se considera que la población colombiana tenía en 1980 un 50% de mestizos, 25 de blancos, 20 de mulatos, 4 de negros y un 1% de indios (Bagley 74).

⁴² Cuando todo marcha bien, el monocultivo es una forma agrícola muy eficiente y económica; pero puede conducir a severa escasez en tiempos de sequía y fomenta diversas plagas de insectos y enfermedades vegetales, que deben combatirse a grandes costos. Además, el monocultivo presenta graves consecuencias socioeconómicas para la población local. Puede conducir a deficiencias en la dieta y a pobreza rural (Alland 340).

⁴³ El clero colombiano tiene merecida reputación de ser el más conservador de América Latina y un aliado incondicional de la aristocracia blanca. Y es casi normal que

en el Caribe colombiano, cuya población es altamente mezclada y a menudo marginal, la influencia de la Iglesia católica sea menor que en otras regiones (Bagley 95).

⁴⁴ Estas notas sobre la literatura colombiana son una adaptación del capítulo dos del libro de Bell-Villada *García Márquez: The Man and his Work* y del artículo de Menton "Colombian Literature".

⁴⁵ Si observamos el mapa de la región del Caribe con cuidado, veremos una cadena de islas que parte del norte de Sudamérica y alcanza la península de la Florida en Norteamérica, actuando como una barrera protectora que separa nuestro mar interior del resto del Atlántico. Ese mar, con todas las islas que contiene y la faja continental bañada por él, forma una unidad geográfica, cultural e histórica sólo divisible por nuestra racionalización. Algunos, como Pierre Chaunu, llaman a aquel mar el Mediterráneo Americano, apelativo que tiene resonancias eurocéntricas y hasta neocoloniales. El nombre Caribe podría extenderse a toda esa masa acuática que la cadena de islas separa del Atlántico, porque la cultura del Caribe, a partir del "Descubrimiento", tiene las islas como centro e irradia desde allí a toda la faja continental.

EL ESPACIO INSULAR

El topos subjetivo

Para el hombre primitivo, el espacio es una noción difícil de concebir. Homero, por ejemplo, lo representaba como limitado por el inmenso río Océano. Más allá estaba el Hades que era, a la vez, el límite y la réplica negativa del espacio. Habrían de transcurrir varios siglos, milenios quizás, para arribar a la teoría newtoniana del espacio, en que éste no es una abstracción, sino realidad absoluta, independiente de los cuerpos que lo ocupan. La propiedad esencial de esa realidad autónoma es de ser receptáculo de la materia y el movimiento (Moutsopoulos 171, 183). Y si el tiempo tiende a la unidad, a la autoconsolidación, el espacio busca la autoproliferación. Aun las principales modalidades del tiempo que llamamos presente, pasado y futuro son, al final, aspectos de una corriente temporal. El espacio tiende a desdoblarse, a ser, por lo menos, dos: espacio y lugar, y existen cuatro puntos cardinales que se dividen fácilmente en los treinta y dos puntos de la rosa de los vientos (Casey 267-70). En la narrativa de García Márquez, el espacio es una categoría dinámica, compleja, una apertura al mundo de una conciencia¹ en este caso la caribeña, que influye en otros elementos y en su organización. El espacio sobre todo funciona como una categoría antinómica. De una parte, está el mundo andino colombiano desolado y frío y, en la otra, la región del Caribe, cálida, luminosa,

edénica a veces. De la zona andina proceden generalmente los mecanismos represivos del Estado, los militares asesinos, por ejemplo; los leguleyos corruptos y el dictador sin nombre de *El otoño del patriarca*.

La antinomia supone también una contraposición cultural y humana determinante: descendiente de negros, indios y andaluces, el costeño es extrovertido, alegre e indiferente a las jerarquías y al protocolo. En cambio, el colombiano de la cordillera, quien proviene de castellanos y taciturnos indios chibchas, es reservado, formal y ceremonioso; de un humor sutil, que a veces puede ocultar un temperamento agresivo (*La Guayaba* 42). Quizás partiendo de estas observaciones, Cobo Borda, en su libro *Silva, Arciniegas y García Márquez*, ha intuido el papel clave que la contraposición Caribe/mundo andino colombiano asume en la obra de García Márquez:

El provincialismo literario en Colombia empieza a 2.500 metros sobre el nivel del mar, dice García Márquez refiriéndose a Bogotá y señalando, desde el comienzo, uno de los polos conflictivos que habrían de determinar el enfrentamiento entre la cultura costeña y la cultura cachaca², como llaman los costeños a la gente del interior, entre la costa y el altiplano, entre el Caribe y los Andes. Gente de mar versus gente de montaña (358).

La polaridad no tiene nada de novedoso: se inscribe en una extensa práctica narrativa. Desde siempre, la identidad cultural latinoamericana se ha caracterizado por enfrentamientos dualistas en parejas de valores, conceptos y tendencias políticas, filosóficas y estéticas de carácter antinómico o

abiertamente contradictorios (Ainsa, *Identidad* 66). Una de las oposiciones más citadas es la de civilización y barbarie, expuesta por Domingo Faustino Sarmiento en su *Facundo*, herencia de la Ilustración que García Márquez invierte. El conflicto que se presenta en *Cien años de soledad* es el de una comunidad bárbara, pero inocente, que terminará por ser destruida, primero, al "contaminarse" con la civilización y los mecanismos políticos y de control del Estado y luego, con el "progreso" industrial norteamericano.

Los primeros relatos (1947-1952) de García Márquez se desarrollan en una atmósfera casi atópica, y tienen un denominador común: la obsesión fúnebre. Sólo "La mujer que llegaba a las seis" se diferencia del conjunto por su ambiente realista, aunque sigue ligado a los demás porque sugiere que hay un asesinato de trasfondo. Los demás cuentos están unidos por un hilo poético y situados, por lo común, en un ambiente de ultratumba. Ellos parecen reflejar el pensamiento o el subconsciente de los personajes, aun en los casos en que se usa la tercera persona. En estos textos, la realidad se vuelve absurda: lo único real es lo fantástico: "Resignado, oyó la gota, gruesa, pesada, exacta, que golpeaba en el otro mundo, en el mundo equivocado y absurdo de los animales racionales" (*Todos los cuentos* 27). Cuando la realidad logra fracturar ese mundo escatológico, lo hace como resonancia de una atmósfera introspectiva, orgánica: "El tren penetró a una geografía árida, estéril, aburrida, y un dolor que sintió en la pierna izquierda le hizo desviar la atención del paisaje" (*Todos los cuentos* 20).

La localización de los personajes es oscilante, y existe una violenta

contraposición entre la euforia de sentirse liberado del espacio tridimensional, por una parte, y en el otro extremo, una "conciencia corporal". Los personajes parecen abrumados por la cárcel de su propio ser, por una hiperestesia total. Esos entes, muchas veces abstractos, inmateriales, se desplazan, con frecuencia, del submundo escatológico, a una suerte de topos uranos platónico, en este caso, angustiante:

Pero a cada momento algo vibraba en ella, un estremecimiento que la recorría, inundándola, la hacía saber de ese otro universo físico que se movía fuera de su mundo. No oía, no veía, pero *sabía* de ese sonido y de esa visión. Y allá, en la altura de su mundo superior, empezó a saber que un ambiente de angustia la rodeaba (*Todos los cuentos* 36).

O, como en "Ojos de perro azul", se trata de un medio totalmente onírico. En estos cuentos, los personajes aparecen agobiados por su soledad, y se advierte una interferencia entre el mundo extrasensorial y el real. El plano metafísico y el concreto se interponen, los personajes se mueven en dimensiones distintas, creándose una incomunicación total.

No hay en estos textos ninguna geografía concreta, ninguna alusión toponímica. Sólo se mencionan vagas ciudades, y apenas se introduce el trajín de la vida cotidiana; porque se trata del ámbito del sueño y el mito o de la materia narrativa en ebullición, buscando forma. Es posible adivinar el movimiento vital del trópico por la furiosa presencia de la materia en descomposición, de fuertes olores y tufaradas, por la violencia con que se desborda la vida de los sentidos. De los temas que García Márquez explotará

después, sobresalen la soledad rotunda que ya se ha señalado, y el motivo de la casa. "En amargura para tres sonámbulos" y en otros relatos, la casa es el centro del universo narrativo, como sucederá algunos años después en *Cien años de soledad*, *El coronel no tiene quien le escriba* y en *El otoño del patriarca*³. La única referencia al mundo concreto del Caribe, de donde es oriundo García Márquez, es metonímica: la superstición de colocar un ramo de sábila y un pan en el dintel para alejar los maleficios, o atraer la buena suerte, común en muchos lugares de aquella región. El resultado de la subjetividad lírica que gobierna el texto, de la vaguedad referencial y la carga metafísica o escatológica, es que la noción de espacio se neutraliza, parece anularse.

En *La hojarasca*, su primera novela, García Márquez continúa en general la tónica subjetiva de sus primeros relatos, con la diferencia de que los contornos asumen densidad y relieve. La muerte ha dejado de ser una encarnación de voces misteriosas que hablan desde ultratumba, incluyendo la del narrador, y ahora se concreta en el cadáver de un suicida. Como en un primerísimo plano cinematográfico, podemos advertir que el cadáver tiene la cabeza acerada, un pañuelo amarrado alrededor de las mandíbulas y, por la boca entreabierta, se ve la lengua mordida en un lado y los dientes manchados e irregulares; sus ojos están abiertos y desorbitados, y el cadáver, en vez de presentar la quietud de la muerte, parece una persona despierta y rabiosa después de una pelea (9-10). Este cambio de perspectiva, que se ha desplazado de la vaga abstracción al plano figurativo, supone también una importante transformación en lo que al espacio atañe. Por primera vez, aparece un

toponímico en el mundo narrativo de García Márquez: Macondo⁴, y tiene todas las características de un hallazgo, exótico y eufónico. Pero este espacio, ahora terrestre, concreto, sigue cerrado: el pueblo de *La hojarasca* es una tumba colectiva, y los personajes están sumergidos en un ámbito irreal y decadente: "Al abrirse la ventana las cosas se hacen visibles pero se consolidan en su extraña irrealidad... Veo nuestra casa descolorida y arruinada, pero fresca bajo los almendros". La misma cualidad parece comunicarse a las personas: "Cuando estaba más cerca de mí [Martín], caminando junto a mi hombro, entonces era más abstracto e irreal" (57, 73).

A partir de aquel cadáver --de un presunto médico francés--, se organiza la narración, por medio de tres personajes que monologan ante él. El punto de vista es determinante: la tercera persona sólo aparece en el "prólogo" de dos páginas --breve exordio al estilo de Virginia Woolf en *Las olas*--, para dar paso luego, en forma definitiva, a la primera persona. Esa doble circunstancia limita la visión y aumenta la subjetividad. Sólo podemos aproximarnos a la experiencia macondina a través de aquellos personajes; *La hojarasca* presenta una percepción solipsista que comunica un sentido alegórico. Primero, porque existe en la medida en que el coronel --que albergó y protegió al doctor--, su hija y el niño de ésta, captan aquella realidad y la tamizan a través de su yo. Segundo, porque ofrecen al lector un mundo en decadencia, tanto física como moral. Macondo es un espacio mental, una proyección de la conciencia culpable del hombre (Vargas Llosa, "Aracataca" 134), y sus habitantes están sumidos en el egoísmo, la maldad y el rencor. Si en los primeros cuentos de García Márquez,

lo fúnebre era inmanente, ahora estas pasiones humanas no surgen en el vacío: tienen causas político-económicas palpables⁵. La compañía bananera había llegado a Macondo con la hojarasca, y con ella se destruyó el orden primitivo. Después la violencia política introdujo la muerte. La negativa del pueblo a enterrar al médico es secuela de la violencia, porque el doctor, en el pasado, se había negado a atender a unos heridos, víctimas de ella.

Hay en la novela una memoria pre-industrial, un mundo prístino que nunca se menciona, anterior al pseudo-progreso que trajo la compañía⁶. El orden roto supone una caída ontológica, una pérdida de la inocencia, de la pureza original; todo elemento exógeno parece actuar, en Macondo, como un corrosivo, como algo contaminante. El médico lujurioso, que abusó de la confianza del coronel, seduciendo a Meme, la india sirviente y medio hija adoptiva del militar, es un ejemplo palmario. Lo mismo que Martín, un forastero, que da la impresión de haberse casado con Isabel para obtener ciertas ventajas económicas de parte del suegro, que la ha abandonado.

Espacio y antiespacio

La antítesis Caribe/mundo andino colombiano apenas existe en los primeros textos de García Márquez, incluyendo novelas como *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*, y asume la forma de contraste entre el mundo interior y el exterior en los primeros cuentos y en *La hojarasca*. Es con la publicación del cuento "Los funerales de la Mamá Grande" cuando empieza a insinuarse la oposición entre la costa atlántica y el altiplano colombianos. Ya

algunos críticos han notado el carácter fundamental de este texto, tanto por su estilo como por su imaginario espacial⁷. Con este cuento, García Márquez inicia un ciclo de explotación del recurso de la hipérbole que tan buenos resultados le daría en *Cien años de soledad* e intensificaría hasta el agotamiento en *El otoño del patriarca*. "Los funerales de la Mamá Grande" tiene especial interés porque sitúa a Macondo como centro de un orden geográfico progresivo que va de la región al país, y de éste a Europa. De repente, la geografía de Macondo se ensancha, se sitúa de manera inequívoca en el mundo concreto, y por vez primera se menciona el país colombiano:

Ahora que la nación sacudida en sus entrañas ha recobrado el equilibrio; ahora que los gaiteros de San Jacinto, los contrabandistas de la Guajira, los arroceros del Sinú, las prostitutas de Guacamayal, los hechiceros de la Sierpe y los bananeros de Aracataca han colgado sus toldos para restablecerse de la extenuante vigilia, 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 empezar a contar esta conmoción nacional (*Funerales* 141).

Lo importante de esta enumeración es que establece la geografía de Macondo en el Caribe colombiano. Luego aparece una primera y velada alusión a Bogotá ("la Atenas Sudamericana"), dentro de una letanía satírica que enuncia "el patrimonio invisible" de la Mamá Grande. Dos párrafos después se alude a la

"capital remota", nunca por su nombre, y a continuación empieza un sutil contrapunto:

En los autobuses decrepitos, en los ascensores de los ministerios, en los lúgubres salones de té forrados de pálidas colgaduras, se susurró con veneración y respeto de la autoridad muerta en su distrito de calor y malaria, cuyo nombre se ignoraba en el resto del país hacía pocas horas, antes de ser consagrado por la palabra impresa. Una llovizna menuda cubría de recelo y verdín a los transeúntes. Las campanas de todas las iglesias tocaban a muerto (García Márquez, *Funerales* 155).

Macondo aparece caracterizado como "el distrito del calor y la malaria", y se habla también de su "duro septiembre" y de sus "ardientes callecitas", con pinceladas rápidas. Es decir, de Macondo se extreman, como en una caricatura, sus rigores climáticos y sus secuelas de insalubridad. Bogotá, de entrada, aparece dentro de una enumeración cuyos miembros están formados por adjetivos descriptivos, tales como: "autobuses decrepitos", "lúgubres salones", "pálidas colgaduras", los "transeúntes están cubiertos de recelo y verdín" y "las campanas de todas las iglesias tocaban a muerto". En una tercera alusión, se amplían los mismos elementos, por medio de la mención de un fraile portugués que se ahorcó por amor, en la postrimería de la Colonia, en un jardín interior del Palacio Nacional. Se efectúa una acumulación de adjetivos que tienden a reflejar la oscuridad o la opacidad, lo fúnebre o la decadencia física; de expresiones como "cipreses oscuros", "campanas que tocan a muerto" y "llovizna menuda";

además de que la "capital está enlutada" y los ministros vestidos de "tafetán funerario" (García Márquez, *Funerales* 156-65). Tenemos la impresión de que la muerte de la Mamá Grande es un motivo para que la capital evidencie su verdadera naturaleza lúgubre y oscura. Bogotá es ante todo un ámbito donde predomina lo escatológico.

La condición de representante de una clase feudal y oligárquica hace que la Mamá Grande, en el fondo, tenga más afinidad con Bogotá, centro del poder y de la tradición, y con su aliada, la Iglesia que con el Macondo caribeño; por ese motivo, el Papa viaja desde Roma para asistir a los funerales de la anciana doncella. Para Macondo, la solemne ocasión es motivo para una gran fiesta carnavalesca. Allí la muerte no es óbice para la tristeza, sino para la exuberancia y la alegría de vivir. En el futuro muchos de aquellos epítetos y términos con que se describe a Bogotá resonarán como estribillos en la obra narrativa de García Márquez. "Los funerales de la Mamá Grande" funciona como matriz de unos elementos recurrentes, que reforzarán en el lector la idea de que se trata de dos mundos completamente opuestos: uno representa la marginalidad y el otro, el poder. El contraste climático cobra profundas connotaciones; luz y color evocan comportamientos y reacciones estereotipados; la lluvia, la humedad y las sombras se asocian con las maneras remilgadas y aristocráticas. El clima tropical y todo lo que ello implica, como son el calor y la luminosidad, indican una sociedad pautada por la informalidad vital.

El mismo contraste de "Los funerales de la Mamá Grande" reaparecerá en *Cien años de soledad*. Como es habitual, la alusión a Bogotá es siempre

oblicua y los componentes fúnebres tienden a repetirse con ligeras variaciones:

En noches de vigilia, tendido bocarriba en la hamaca que colgaba en el mismo cuarto en que estuvo condenado a muerte, evocaba la imagen de los abogados vestidos de negro que abandonaban el palacio presidencial en el hielo de la madrugada con el cuello de los abrigos levantados hasta las orejas, frotándose las manos, cuchicheando, refugiándose en los cafetines lúgubres del amanecer . . . mientras él [Aureliano Buendía] espantaba mosquitos a treinta y cinco grados de temperatura, sintiendo aproximarse el alba temible en que tendría que dar a sus hombres la orden de tirarse al mar (238).

Es de notarse que los abogados visten "de negro", el aire es "glacial" y los cafetines son "lúgubres", y que al final se repite el contraste climático de "Los funerales de la Mamá Grande": el coronel estaba espantando mosquitos a 35 grados de temperatura. El sustantivo "mosquitos" funciona como un tropo que remite a la malaria y al calor, y la mención del mar sitúa al lector en un espacio concreto y acuático, que tiene un alto contenido simbólico en las obras de García Márquez.

Más adelante, se describirá la ciudad del páramo andino adonde Aureliano Segundo va a buscar a su futura esposa, Fernanda del Carpio⁸. El propio García Márquez la identifica como la ciudad de Zipaquirá, a 30 kilómetros de Bogotá donde él estudiara en su adolescencia (*La guayaba* 42). Pero dada la

tendencia del novelista a comprimir el espacio⁹, podría ser más bien una síntesis de ambas ciudades:

Fernanda era una mujer perdida para el mundo. Había nacido y crecido a mil kilómetros del mar, en una ciudad lúgubre por cuyas callejuelas de piedra traqueteaban todavía, en noches de espanto, las carrozas de los virreyes. Treinta y dos campanarios tocaban a muerto a las seis de la tarde. En la casa señorial embaldosada de losas sepulcrales jamás se conoció el sol. El aire había muerto en los cipreses del patio, en las pálidas colgaduras de los dormitorios . . . En el cuarto de su madre enferma, verde y amarilla bajo la polvorienta luz de los vitrales, escuchaba las escalas metódicas, tenaces, descorazonadas, y pensaba que esa música estaba en el mundo, mientras ella se consumía tejiendo coronas de palmas fúnebres (García Márquez, *Soledad* 319).

Aquí parece haber implícita una relación de causa y efecto: Fernanda es como es porque el haber nacido lejos del mar Caribe le confiere una condición ingénita. Luego se ofrecen más detalles de la casa de Fernanda, después de repetir que estaba situada en "una ciudad desconocida donde todas las campanas tocaban a muerto", estribillo que aparece en la página 324 y se repite en la 416. La misma condición lúgubre se comunica a los materiales con que está construida la casa, cuyos muros están carcomidos por la "sal de los huesos"; los balcones están "decrépitos" y sus maderas "destripadas" también por los hongos. En la puerta hay un cartoncito, el más triste del mundo, que

reza: "Se venden palmas fúnebres" (García Márquez 322). La casa de los Carpio es el símbolo de la decadencia, del pasado estéril, donde todo se diluye y anula.

La morada de los Buendía, al contrario, "blanca como una paloma", es la imagen de la casa ideal; vasta, con calor a raudales. La calidez ambiental se comunica a sus habitantes, que son hospitalarios y generosos. Luego de su remodelación, la casa de la familia tiene numerosos dormitorios, cuyas ventanas dan al patio, y están protegidos del ardiente sol del mediodía por un jardín de rosas; en su corredor interior existen abundantes macetas y tiestos de helechos y begonias, y en la cocina, dos hornos y un vasto granero, para que nunca falte el pan. A la sombra de un castaño, hay dos baños, uno para los hombres y otro para las mujeres¹⁰ y, en el fondo del patio, un gallinero alambrado, un establo y una pajarera, abierta a todos los vientos, "para los pájaros sin rumbo" (García Márquez, *Soledad* 146-47). Los cuatro elementos, el aire, la tierra, el fuego y el agua rigen la casa de los Buendía, por ser el espacio perfecto, síntesis de la abundancia y la vitalidad caribeña, plena de luz y color.

En el centro cósmico

De *El otoño del patriarca* se ha dicho que es una novela pan-caribeña¹¹, y otros han afirmado que el espacio presenta una visión panorámica de Latinoamérica¹², aseveraciones ambas que no carecen de asidero. Pero es preciso señalar que en esa novela la noción de espacio se trastruca con relación a otros libros de García Márquez, tales como *Cien años de soledad* y *Los funerales de la Mamá Grande*. El Caribe ha dejado de ser un espacio periférico para convertirse en

el centro del poder absoluto. En *El otoño del patriarca*, el dictador viaja a los límites de su dominio, y el encuentro con "el otro espacio", le sirve para reafirmar su propia identidad:

Había visto la ciudad lúgubre y glacial de la nación contigua, vio la llovizna eterna, la bruma matinal con olor de hollín, los hombres vestidos de etiqueta en los tranvías eléctricos, los entierros de alcurnia en las carrozas góticas de percherones blancos con morriones de plumas, los niños durmiendo envueltos en periódicos en el atrio de la catedral, carajo, qué gente tan rara, exclamó, parecen poetas, pero no lo eran, mi general, son los godos en el poder, le dijeron (100).

La remota frontera oriental, donde el patriarca vislumbra la ciudad lúgubre y gélida de la nación contigua, coincide con la geografía colombiana verdadera, con la posición cardinal de Bogotá. Toda la descripción es una estampa subliminal de la ciudad arquetípica del páramo. La referencia a los godos sirve para reafirmar la impresión de que se trata de Bogotá, porque era éste el nombre con que se conocía a los miembros del partido conservador colombiano. Esta ciudad gótica, duplicación del estereotipo de Bogotá, es la cuna del poder tradicional y la capital del resto de Colombia, pero no de este Caribe imaginario en el que transcurre la novela. El patriarca llega a la conclusión de que no hay nada mejor que el Caribe, región que se sugiere metonímicamente por la mención de "un viento de guayabas podridas", la fruta emblemática de la zona, en las últimas obras de García Márquez. Y añade que

un hombre es como los animales del monte que no salen de su guarida sino para comer (100). Todo ello resulta paradójico porque el patriarca, al parecer, es oriundo del páramo, pero al igual que Colón, ha sido subyugado por la magia antillana.

En *El amor en los tiempos del cólera*, se presenta también el contraste entre la ciudad caribeña anónima y Bogotá¹³. Sólo que ahora las polaridades son de carácter histórico, para establecer después las consabidas diferencias climáticas, y el martinete de la lluvia eterna, la que pudo causar confusión a Simón Bolívar. Fue, además, la residencia habitual de los virreyes del Nuevo Reino de Granada, que preferían gobernar desde aquí, frente al océano del mundo, y no en la capital distante y helada cuya llovizna de siglos les trastornaba el sentido de la realidad (33). El prejuicio hacia los habitantes del páramo será sintetizado por el narrador en tercera persona, al referirse a los esposos Urbino, que no conocían el río Magdalena. Ellos justificaban su desconocimiento aduciendo aversión hacia "los aires andinos" y otras excusas, algunas de carácter socio-político, como la doblez de la gente y las injusticias del centralismo. "Conocían el mundo, pero no su país", concluye el narrador (*Del cólera* 439).

La revelación de un espacio sagrado permite obtener "un punto fijo", orientarse en la homogeneidad caótica, "fundar el mundo" y vivir realmente. Las sociedades tradicionales se caracterizan por la oposición establecida en forma tácita entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que los circunda. El primer espacio es el "Mundo", el Cosmos. El resto no es el

cosmos, sino una especie de "otro mundo", un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, demonios y extranjeros (Eliade, *Lo sagrado* 27, 29, 39). De igual manera, en la narrativa de García Márquez, el Caribe funciona como un espacio sagrado y, por lo mismo, es centro cósmico. Pues la condición humana es inseparable del dominio terrestre al que pertenece y, durante toda la vida, el ser humano se aferra al espacio familiar debido a la intensidad afectiva y activa de esa unión (Moutsopoulos 293, 305). Bogotá es el otro espacio o, mejor dicho, el anti-espacio, reino del caos y las tinieblas, condición que se hará extensiva a Europa en *Doce cuentos peregrinos*, ya que el espacio, en la narrativa de García Márquez es de naturaleza emocional.

Hasta la publicación de *El general en su laberinto*, la visión de Bogotá, en las obras de García Márquez tiende a ser estereotipada, estática, lo que difiere de las descripciones de Macondo --o de la casa de los Buendía-- que evolucionan y se enriquecen continuamente. En varios textos se repite la misma imagen de Bogotá, por medio de una permutación de sus ingredientes, y siempre vista desde afuera. Es tanto así que, al hablar del páramo o de su ciudad-símbolo, Bogotá, abundan las descripciones que refuerzan la visión esquemática, congelada. En *El general en su laberinto*, se supone que ya no estamos frente al espacio mítico con ribetes medievales que aparece en *Cien años de soledad*, porque se trata de un espacio que surge de la historia. Y como explica María Cristina Pons:

En la novela histórica la relación tiempo-espacio no es abstracta, sino histórica y geográficamente concreta y "real". La relación

espacio-tiempo de la novela histórica está históricamente localizada, participa de la secuencia y del fluir irreversible del tiempo marcado por el "antes" y el "después" del tiempo histórico evocado. Este tiempo histórico se opone, por un lado, al tiempo mítico que es cíclico, sincrónico y abstracto, o al tiempo épico, que es distante y fijo; y por otro, se opone al espacio abstracto, indeterminado, o al no espacio de la utopía (61).

En seguida se introduce al lector en un espacio hostil y, debajo del cambio de perspectiva, persisten los elementos habituales: "Pues estaban en Santa Fe de Bogotá, a dos mil seiscientos metros sobre el nivel del mar remoto, y la enorme alcoba de paredes áridas, expuesta a los vientos helados que se filtraban por las ventanas mal ceñidas, no era la más propicia para la salud de nadie" (*General* 12). En vez de los "mil kilómetros" que se mencionan en *Cien años de soledad* (319), la distancia se conmuta por altitud y persisten los guarismos, aunque ha habido un cambio cuantitativo. La alcoba enorme tiene analogía con la casa solariega de los Carpio, y los vientos gélidos son los mismos que impulsan a los abogados a alzarse el cuello de sus abrigos en otros textos de García Márquez. La mención del "mar remoto" sirve para situarnos en el antiespacio, fuera del eje de gravitación de los personajes o del narrador omnisciente. Estamos de cara a un ambiente cuya hostilidad será reforzada por una frialdad conocida para el lector familiarizado con la narrativa de García Márquez: "La llovizna milenaria había hecho una pausa, pero el mundo seguía turbio y frío" (*General* 38). La hipérbole "llovizna milenaria", fortalecida por la

alusión al "mundo", confiere a la frase un tono mágico. subjetivo y subraya la hostilidad. En medio de este escenario, emerge Bolívar, tísico y prematuramente envejecido. Hostigado por los bogotanos, el Libertador inicia su viaje hacia la muerte. Habiendo descendido de los Andes, entra al río Magdalena y baja hacia el Caribe natal --vino al mundo en Caracas, en 1783--, para morir en Santa Marta siete meses después.

Así, la novela *El general en su laberinto*, queda estructurada en dos núcleos político-espaciales: el Caribe y el mundo andino colombiano. Y la adhesión hacia el más ilustre de los latinoamericanos se torna inversamente proporcional: a medida que Bolívar se aleja del páramo y se adentra en el Caribe, mayor es la simpatía y el apoyo que recibe. Clima, espacio y política se estructuran en torno a una dialéctica donde entran en juego valores regionales y humanos. Bogotá, la anacrónica, la heredera de la tradición española --según la novela--, muestra su condición ultraconservadora frente al Libertador. En el fondo, para el narrador de *El general en su laberinto*, aquella "comunidad aldeana", alejada del cosmopolitismo que ofrece el mar antillano, fue incapaz de comprender al caribeño visionario que soñó, nada más y nada menos, con una gran república hispanoamericana.

La estructura político-espacial de la novela se advierte de manera clara en los siguientes diálogos. El primero ocurre cuando José Palacios le dice a Bolívar en casa de éste en Bogotá:

"Está lloviendo desde las tres de la madrugada".

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

"Aquí no hay gallos", dijo José Palacios.

"No hay nada", dijo el general. "Es tierra de infieles" (12).

Y cuando llegan a Mompo, en el Caribe colombiano, José Palacios se inclina hacia Bolívar, que yacía en una hamaca con los ojos cerrados:

"Señor", dijo, "estamos en Mompo".

"Tierra de Dios", dijo el general sin abrir los ojos (107).

Aunque en *El general en su laberinto*, las descripciones, como corresponden a las técnicas novelísticas del siglo veinte, son escasas, es posible encontrar algunas breves descripciones del ambiente: "El esplendor de la noche se encargó de lo demás. Desde el patio iluminado se alzaba el vapor de los jazmines, y el aire parecía de diamante, y había en el cielo más estrellas que nunca" (178). Predominan sensaciones visuales, térmicas y olfativas, creando una epifanía, la revelación de un instante de plenitud y armonía con el cosmos: "La luz era una harina de oro que se filtraba por la fronda de los naranjos al cabo de tres días de lluvias, y alborotaba a los pájaros entre los azahares. El general les puso atención un instante, los sintió en el alma, y casi suspiró: 'Menos mal que todavía cantan'" (150). Esta vez las imágenes visuales se encadenan a las acústicas, aunque estas últimas son elípticas: las percibimos a través del general. Porque las descripciones del Caribe, en el libro, tienden a

ser subjetivas, a reflejarse en imágenes sensoriales, nacidas de experiencias íntimas y del contacto con la naturaleza. Las de Bogotá surgen de estímulos externos y se centran, en general, en detalles y objetos que reflejan frialdad, esterilidad o decadencia. Hasta las Intempestivas tormentas tropicales son fenómenos familiares llenos de vitalidad, sin las connotaciones negativas de la lluvia andina; es como si la naturaleza del Caribe tuviera la necesidad de aliviarse de un exceso de energía acumulada.

En la primera escena de *El general en su laberinto*, se nos presenta a Bolívar flotando en las aguas de una bañera, de la que surge inopinadamente. Como es usual en la narrativa de García Márquez, esta primera escena prefigura varias claves narrativas y estilísticas del texto. en especial, el itinerario de Bolívar por el río Magdalena, pleno de polisemias simbólicas. El viaje se convierte en un descenso a las fuentes originales, a la vez que es una regresión a lo preformal, a la existencia indiferenciada; todos significados arquetípicos de las aguas (Eliade, *Lo sagrado* 199). El Bolívar histórico sigue el derrotero de los personajes ficticios de García Márquez que, en su mayoría, “nacen, viven y mueren en un solo lugar: en un pueblo --o en una ciudad--, cerca del mar” (Palencia Roth, *García Márquez* 266). Bolívar, desciende de los Andes a cerrar su ciclo vital cerca del mar Caribe, próximo al cual había nacido.

Gnoseología del viaje

Ensanchar nuestro espacio material y espiritual es un acto de liberación interior que nos hace dignos de nuestro destino (Moutsoupolos 289-91), y todo

viaje, por ser un desplazamiento en el espacio, es una actividad de liberación y conocimiento. En el caso de los *Doce cuentos peregrinos* de García Márquez, éstos nacieron de la necesidad de contar la experiencia europea de los latinoamericanos, según él explica en el prólogo. El narrador nos sumerge en "el otro espacio", nos toma de la mano para mostrarnos Europa, con ambiguos sentimientos de admiración y desconfianza, al encontrarse cara a cara con una civilización que una vez fue, para el latinoamericano, matriz espiritual, centro de dominio y explotación colonial. Se pasa del espacio-centro del Caribe al otro espacio del que Bogotá parece una variante. El proceso se convierte en complemento y crecimiento: sólo podemos entendernos cabalmente al contemplarnos en el espejo de los otros, porque, como ha escrito Claude Lévi-Strauss, "ninguna fracción de la humanidad puede aspirar a comprenderse si no es por referencia a las demás" (*Antropología* 258). Los cuentos destacan el matiz gnoseológico implícito en todo viaje, son un descenso al "otro origen" y una búsqueda de la madurez, adquiriendo un doble matiz itinerante, porque todo relato, de por sí, es una narración de viaje, una práctica del espacio (Certeau, *L'invention* 171). Como es de esperarse, el concepto del Caribe es el hilo de Ariadna que permite a los personajes sortear los espejismos europeos y sobrevivir en aquel ambiente¹⁴, donde a los latinoamericanos les suceden cosas extrañas, como se explica en el prólogo. El Caribe sigue siendo el eje referencial hacia el que oscila el libro todo, como lo demuestran las constantes alusiones a la región. Y es posible clasificar una serie de recursos de "exorcismo" --contra los espejismos europeos--, que aparecen en *Doce cuentos peregrinos*:

a) Acercamiento por analogía: al reducir la realidad europea a dimensiones familiares, pierde su capacidad de intimidación, siendo más fácil manipularla, como sucede en el cuento "Diecisiete ingleses envenenados". El recurso resalta desde la primera línea: "Lo primero que notó la señora Prudencia Linero cuando llegó al puerto de Nápoles, fue que tenía el mismo olor del puerto de Riohacha". Más adelante se observa: "El calor se hizo más bravo que el de Riohacha a las dos de la tarde". O la descripción se convierte en un calco de la ciudad anónima de *El amor en los tiempos del cólera* o de la ciudad pan-caribeña de *El otoño del patriarca*. Aparecen unas barracas de colores "apelotonadas en las colinas", que recuerdan al barrio de los esclavos de ambas novelas. También del fondo de la bahía se levanta una tufarada nauseabunda, como en la bahía de la primera. Un taxi con rezagos de carroza fúnebre hace pensar en las descripciones de Bogotá, y los pajaritos cantores, la única carne que había para comer, son para la señora Linero, idénticos a los que se crían en jaula en las casas de Riohacha. Al huir despavorida de un barrio de mala muerte, sólo vuelve a tranquilizarse cuando halla, al final de la calle, el mar crepuscular "con el mismo tufo de mariscos podridos del puerto de Riohacha" (159, 162, 165, 170,174). En suma, el Mediterráneo y el Caribe se homologan, pasan a ser espejos paralelos de una misma realidad.

b) Invocación: las alusiones al Caribe son abundantísimas y tienen matiz de ritual mágico, o de reafirmación. Se habla de "un dolor que los médicos de la Martinica no lograron identificar"; el presidente "llevaba el traje completo de lino blanco de las Antillas". En el cuento "Tramontana" se dice: "Nuestro

apartamento, al contrario de lo usual en el Caribe, estaba de frente a la montaña"; y Nena Daconte tenía "una piel de melaza que todavía irradiaba la resolana del Caribe" (24, 32, 183, 217).

c) 1-Oposición entre el racionalismo europeo y la intuición caribeña: en "Tramontana" el racionalismo de un grupo de jóvenes suecos les impide comprender los motivos de un muchacho caribeño, que se negaba a ir a Cadaqués, puesto en guardia por su intuición. El joven muere cuando los nórdicos se lo llevan, bromeando, a la fuerza. Sin embargo, en otro cuento, Francisca Linero sobrevive al envenenamiento colectivo, con sopa de ostras, que produce la muerte a diecisiete ingleses. Una corazonada le había advertido no hospedarse en el hotel donde estaban los anglosajones.

2-Antítesis entre la cicatería francesa y el espíritu "desabrochado" y generoso del caribeño: Nena Daconte pensaba que no había paisajes más bonitos en todo el mundo que los de Francia, pero que el viajero podía morir de sed sin encontrar quien le diera gratis un vaso de agua. Estaba convencida también de que en los hoteles de Francia nunca había jabón, y el papel de los retretes eran los periódicos de la semana anterior, cortados en cuadritos, pero su esposo podía comerse seis huevos de desayuno (228, 233).

3-Contraste entre el orden racional europeo y el desorden civil latinoamericano: "Le recordó, sin perder la dulzura, que estaban en un país civilizado . . . al contrario de las Américas bárbaras, donde bastaba sobornar al portero para entrar a los hospitales" (239). En este caso, la ironía parece encerrar una crítica a Latinoamérica. Mientras que en otra parte hay una

celebración de la espontaneidad: "Fulvia Flaminea nos servía cacareando en torno a la mesa, con una vocación de desorden que alegraba la vida" (192).

d) Negación crítica: en América Latina existe el prejuicio de que los europeos son desaseados. Aquí se pone en boca de los personajes la afirmación de que oían a "orines de mico", sobre todo en verano, y que ése es "el olor de la civilización". Lo mismo que algún detalle de un determinado personaje puede convertirse en un eco del pasado colonial, como es el caso de la institutriz que da título al cuento "El extraño verano de la señora Forbes", quien tiene "mano de negrero" (197, 202).

e) Trasposición o conversión: en "La luz es como el agua", la analogía de Madrid con una ciudad del páramo, (la capital de España, en el cuento, es remota, alejada del mar y situada en una meseta de veranos ardientes y vientos helados) se intensifica y los madrileños terminan reducidos a "aborígenes de tierra firme", incapaces para la navegación, lo mismo que los indios chibchas del altiplano andino (213).

f) Solidaridad entre latinoamericanos: en "Buen viaje, señor presidente", la solidaridad de un matrimonio caribeño hacia un ex-presidente en el exilio es clave para el restablecimiento de la salud de éste. Pero la mejicana de "Sólo vine a hablar por teléfono" sucumbe para siempre, en el manicomio donde la han internado por error, porque su marido se dejó confundir por los cantos de sirena europeos.

En *Doce cuentos peregrinos*, el humor irónico, la bipolaridad y las demás estrategias señaladas funcionan como recursos críticos de reafirmación de la

identidad latinoamericana y sobre todo caribeña. Europa se convierte en espacio de apoyo para establecer, por contraste, el espacio ideal, el Caribe, y el viaje hacia lo exótico, invención europea, toma un giro divertido. En estos cuentos, los habitantes de la periferia viajan a las antiguas metrópolis, pero no hay en ellos nada de la abnegación, el desprendimiento y la negación de sí mismo a los que aspiraban los surrealistas, al partir hacia la ruta espiritual que los conduciría a los orígenes (Tamuly 151); porque el viaje en estos cuentos de García Márquez no tiene nada de mítico. Al contrario, se trata de demitificar la cultura europea, utilizando sus propias armas racionales.

Epifanía insular

García Márquez ha expresado que su viaje a Angola, en 1978, lo hizo consciente de sus raíces africanas y mestizas (*La guayaba* 45), pero *El otoño del patriarca*, la culminación de su pan-caribeñismo, fue escrito entre 1968 y 1975. Ello significa que la conciencia caribeña de García Márquez es anterior, puesto que empieza a concretarse en la colección de cuentos *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, que se publicaron entre 1961 y 1972. Específicamente, en "El mar del tiempo perdido" (1967), hay un salto espacial¹⁵. En *La cándida Eréndira y su abuela desalmada*, el Caribe es el núcleo que estructura el libro. En éste, el mar funciona como una metáfora persistente, es una presencia invasora (Oberhelman 36-37), y adquiere una calidad tan prodigiosa como la del Mediterráneo; varios de aquellos relatos surgen de la tensión entre mar y tierra, esta última, casi siempre, es un lugar

aburrido, habitado por seres de escasa imaginación (Davis 159). Si bien es verdad que hay una intención lúdica en muchos de los cuentos, empieza también a perfilarse un Caribe integral. Se alude su historia, mencionando a Francis Drake o William Dampier; sus ciudades coloniales, bucaneros, infantes de marina, etc. Estos detalles ponen en duda la intención exclusivamente lúdica, señalada por algunos críticos¹⁶ como Harley D. Oberhelman, quien piensa que el énfasis en estos cuentos está puesto en la intención de entretener (36). En la aparente sencillez de un texto como "La cándida Eréndira y su abuela desalmada", otros advierten serias intenciones anticoloniales¹⁷. Ante todo, el mar de estos cuentos es una fuerza creadora, relacionada con los poderes de la imaginación, o una materia proteica en la que flotan los elementos de una identidad en busca de forma. *La cándida Eréndira y su abuela desalmada* cubre un periodo de transición, experimentos y rupturas, tanto a nivel formal como ideológico, que culminará en *El otoño del patriarca*.

A partir de esta novela, los componentes heteróclitos, anunciados en *La cándida Eréndira y su abuela desalmada*, y en algunos niveles de *Cien años de soledad*, se unifican. La narrativa de García Márquez se centra entonces en un ámbito regido por leyes propias. Libros como *El amor en los tiempos del cólera*, *El general en su laberinto*, *Doce cuentos peregrinos* y *Crónica de una muerte anunciada*, en mayor o menor medida, responden a una toma de conciencia caribeña. En todos hay constantes alusiones a la historia colonial, a la dependencia político-económica del Caribe, a sus viejas ciudades fortificadas, a sus negros y mulatos, libres o esclavos, y a una forma particular de ver el

mundo. Sobre todo, en esos libros, el mar actúa como telón de fondo y se nos sumerge en un mundo acuático, insular, tanto a nivel geográfico como existencial.

Si revisamos la narrativa de García Márquez, advertiremos que desde el principio estamos ante mundos cerrados en sí mismos o, como el Macondo de *Cien años de soledad*, son lugares de difícil acceso, rodeados por ciénagas, ríos y mar. Como sucede con las Guayanas, en la geografía verdadera, el acceso a los pueblos y ciudades del Caribe, en las obras de García Márquez, sólo es posible a través de ríos, el Magdalena por ejemplo, o el mar Caribe. Al pueblo donde se desarrollan *El Coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora* y *Crónica de una muerte anunciada*, por lo común, sólo se puede arribar por río, usando lanchas o barcos similares a los del Mississippi; es en uno de estos barcos donde viaja el obispo que nunca pisa el pueblo en *Crónica de una muerte anunciada*. Son espacios insulares, sociogeográficos, que se reflejan en la cultura peculiar de las Antillas. Como resultado, sus habitantes están marcados por la soledad, que es la conciencia de su abandono, primero, por parte de las metrópolis coloniales y después por los monopolios extranjeros y los gobiernos centrales, corruptos e ineptos. La famosa soledad de los Buendía y otros personajes de García Márquez no es más que consecuencia de su "insularidad intolerable", para expresarlo con una frase de Franz Fanon¹⁸.

El rasgo más destacado del Caribe, a nivel geográfico, es precisamente su insularidad, condición que los europeos habían intuido cuando aún no lo conocían. Cuenta Las Casas que, antes del arribo de Colón al continente, "las

cartas de marear" pintaban algunas islas, sobre todo la que llamaban Antilla, y la señalaban a poco más de 200 leguas al poniente de las islas Canarias y de las Azores (I: 68). Para Colón mismo, la visión de la nueva tierra a la que llegó fue sobre todo insular, tanto a nivel de experiencia como imaginario. Influido por la cosmología medieval, le fue imposible discernir que el territorio continental no era parte de otras islas. E incluso, recurriendo a las autoridades científicas, ofrece, en su tercer viaje, una teoría sobre el origen del archipiélago de las Antillas:

Muy conocido tengo que las aguas de la mar llevan su curso de Oriente a Occidente con los cielos, y que allí, en esta comarca, cuando pasan llevan más veloces caminos, y por esto han comido tanta parte de la tierra. Porque por eso son acá tantas islas y ellas mismas hacen de esto testimonio porque todas a una mano son largas de Poniente a Levante (185).

Son tantas y relativamente próximas una de otras que se queja de que le estorban el paso: "El camino que yo llevaba era para desechar tanto número de islas, por no me embarazar en los bajos de ellas"; o de que no tiene tiempo suficiente para explorarlas (42,197).

En el Caribe, como es de suponer, la insularidad rebasa el plano físico, convirtiéndose en una condición, metafísica, existencial, que parece contagiar hasta a los habitantes de la zona continental caribeña. En *Cien años de soledad*, José Arcadio Buendía busca en forma desesperada romper su incomunicación y aislamiento. Sólo se encuentra con el mar, que trunca su propósito, y él llega a

la conclusión de que, en efecto, "Macondo está rodeado de aguas por todas partes" (95). En realidad, el pueblo está situado en una especie de península, pero la insularidad existencial de José Arcadio Buendía se proyecta en la topografía circundante, haciéndole pensar que, en verdad, está viviendo en una isla. Esta insularidad de Macondo ha sido advertida por la crítica. Para Fernando Ainsa, Macondo es una isla incomunicada y autónoma ("Demarcación" 333). Dice también que la imagen de un pueblo-isla brota en forma natural de las páginas de *Cien años de soledad*. Y su aislamiento, aunque impide que lleguen los "beneficios" científicos, garantiza la supervivencia de una felicidad simple y primitiva (*Identidad* 442-45). Jean Franco advierte que todos los cuentos y novelas de García Márquez ilustran la lejanía de alguna parte de América Latina de las corrientes principales de la civilización. Añade que el aislamiento de un pueblo pequeño es un rasgo especial del drama de sus habitantes, y crea una especie de inocencia moral (249).

Una de las imágenes ejemplares de la creación es la de la isla que "aparece" de repente en medio de las olas (Eliade, *Lo sagrado* 127). La imagen de la isla evoca, en general, la del paraíso (Ainsa, *Identidad* 462). Quizás por estar rodeada de agua, se le comunican los atributos de ésta, que simboliza la suma universal de todas las posibilidades, el depósito de todas las virtualidades de la existencia (Eliade, *Lo sagrado* 127). La isla es tal vez el espacio geográfico que más se asemeja al espacio perfecto, que, de acuerdo a Platón en el *Timeo*, es el circular. Por todo esto, la imagen de la isla tiene mucho de arquetípica en la mente humana, y en García Márquez conecta con el mito del Caribe

paradisiaco. Evidentemente, en sus obras, como ya se dijo, el Caribe, en general, tiene visos de espacio mítico, sagrado, reflejo del cosmos y centro de él, o un universo en sí mismo:

Dígame si no es grande el mundo entero, y lo era, en realidad, y no sólo grande sino también insidioso, pues si él subía en diciembre hasta la casa de los arrecifes no era por departir con aquellos prófugos. . . sino por estar allí en el instante de milagro en que la luz de diciembre se saliera de madre y podía verse otra vez el universo completo de las Antillas desde Barbados hasta Veracruz (*Del patriarca* 40).

Con frecuencia, la contaminación --o pecado original-- viene de afuera. No sólo la compañía bananera destruyó el paraíso macondiano: en *Crónica de una muerte anunciada*, Bayardo San Román llegó al pueblo y desencadenó una tragedia y dejó un sentimiento de caída y culpa colectiva. Además, el enfrentamiento de los personajes de García Márquez con el antiespacio puede terminar en catástrofe, de no tomarse en cuenta las fórmulas caribeñas de abordar la realidad que son espontáneas y vitales, de acuerdo a las observaciones de Cobo Borda, mencionadas en el capítulo I. Ya se vio cómo en *El general en su laberinto*, Bolívar termina destruido física y políticamente al adentrarse, y fijar la capital de su inmensa república, en el altiplano. Su índole caribe no era la más apta para lidiar con la doblez de los andinos, ni con el clima frío de la región, causa de la tuberculosis que lo llevó a la tumba. Y en los *Doce cuentos peregrinos*, Nena Daconte, en su viaje de luna de miel, se

desangra en Francia de manera absurda: a causa de un simple pinchazo con la espina de una rosa.

En la narrativa de García Márquez, el espacio presenta una subjetividad cercana a la visión homérica, primitiva. Y a medida que el ambiente evoluciona de la vaguedad atópica, a la concreción sociológica, el espacio adquiere un tinte ideológico y se contrapone el Caribe al mundo andino colombiano, o al europeo. El escritor colombiano, por medio de antítesis, alusiones y negaciones, va reiterando la idea de que el Caribe es un territorio distinto, separado de otros por la historia, la geografía y sus componentes raciales. Por medio de este proceso, el espacio se convierte en apertura hacia una nueva conciencia y hacia un mundo autónomo: la isla cultural.

NOTAS

¹ Michel Raimond dice que, para Marcel Proust, lo esencial es aquello que hasta entonces no tenía importancia en otros novelistas: la explicitación del universo sensible, del espacio y el tiempo, concebidos, no como el cuadro o decoración de una serie de escenas, sino como abertura al mundo de una conciencia (338).

² El origen de la palabra "cachaca" se remonta al siglo XIX cuando apareció en Bogotá un grupo de comerciantes, abogados y tribunos liberales muy influidos por las ideas utilitaristas de Jeremy Bentham. Se les llamaba "cachacos" por su forma de vestir a la inglesa. El sobrenombre se convertiría con el tiempo en apelativo de los bogotanos y, en general, de todos los habitantes andinos de Colombia (Saldívar, *El viaje* 172). La palabra "cachaca" aparece en *La vorágine* de José Eustasio Rivera, y en el vocabulario de colombianismos que él incluye en la novela, a partir de la tercera edición, se le da la acepción de elegante (387).

³ Escribe Ainsa que la fundación del "hogar" sustituye, para la clase burguesa, la conquista del gran espacio, la dialéctica "dentro-fuera" de la "casa propia" aparece en lugar de aquella otra sobre-dimensionada del hombre y la naturaleza; y la posesión del espacio pasa a reducirse a las proporciones de un "microcosmos": una habitación alquilada, un escritorio, tal vez un cajón o un pequeño rincón ("Demarcación" 344).

⁴ *Makondo* es la palabra, en la lengua "congo" o bantú, con que se designa el plátano, uno de los componentes básicos en la alimentación del negro esclavo. "Esto explica el que la voz makondo, relacionada con el cultivo básico para la economía esclavista, hubiera persistido, incluso después de la desaparición del bantú [en

Colombia]. . . en la forma de topónimo menor (Granda 241).

⁵ En *García Márquez: historia de un deicidio*, Vargas Llosa clasifica los primeros cuentos de García Márquez con el rótulo de “la prehistoria morbosa”. Opina que en ellos el novelista colombiano sigue un esquema que podría llamarse metafísico-masturbatorio porque en cada cuento un solitario personaje se autotortura con pensamientos de desintegración ontológica, de duplicación y de extinción (218-20). Cabe preguntarse hasta dónde esos relatos, escritos entre 1947 y 1952, no son un reflejo quintaesenciado de la violencia ambiental colombiana, sobre todo después del “bogotazo” en 1948, cuando asesinaron al carismático líder Jorge Eliacer Gaitán.

⁶ Iris M. Zabala afirma que “el Macondo feliz es el prehistórico, es decir el precolonial” (“*Cien años*” 211).

⁷ Por ejemplo, Emir Rodríguez Monegal escribió: “En aquella parrafada sobre el viaje del Sumo Pontífice a los hatos de la Mamá Grande está el germen del mundo de fábula de *Cien años de soledad*” (“Anacronismo” 26). Y Vargas Llosa observa: “Los funerales de la Mamá Grande’ son más innovadores en lo que se refiere a la posición de Macondo en la realidad ficticia. Hasta ahora, aunque se tenía noticias de otros puntos geográficos . . . ‘el pueblo’ y Macondo parecían ejes del mundo. Aquí, Macondo revela ser un minúsculo y perdido lugar, excéntrico dentro de la nación a la que pertenece” (*Deicidio* 415). Y Saldívar anota: “Para García Márquez, la soledad será siempre lo contrario de la solidaridad. En sus aspectos históricos, social, político y económico, la soledad garciamarquiana aparece pergeñada ya en *La hojarasca*, y ahora, en ‘Los funerales de la Mamá Grande’ se trataba de profundizarla en sus aspectos históricos y

económico: ahora sabemos que la peste suprema de la soledad es, ante todo, un mal histórico, estructural, que viene desde la Colonia”. Para Saldívar, la risa carnavalesca que hay en este cuento, es la más grave que vamos a encontrar en la obra de García Márquez, “pues constituye en sí la rabia enmascarada y la visión más crítica del autor sobre la historia y la política de su país” (*El viaje* 387).

⁸ De acuerdo a Jacques Joset, Fernanda del Carpio es una representante de la cultura española; su cultura es la cultura española del Siglo de Oro (*Soledad* 320-21).

⁹ Señala Michael Palencia Roth que la correspondencia entre el micro y macrocosmos, en la obra de García Márquez, se produce, en parte, por medio de la reducción radical del espacio; una constante en la obra del novelista colombiano (*La línea* 266).

¹⁰ El narrador olvidará que había dos baños: “De regreso al taller, viendo que el aire empezaba a secar [Aureliano Buendía], decidió que era un buen momento para bañarse, pero Amaranta se le había anticipado. Así que empezó el segundo pescadito del día” (*Soledad* 386).

¹¹ A propósito de *El otoño del patriarca*, Pellón observa: “La novela revela un pan-caribeñismo que continúa siendo muy evidente en trabajos posteriores donde haya un énfasis particular en la mezcla de razas o culturas” (214).

¹² Gabriele Morelli dice de la ciudad en que se desarrolla *El otoño del patriarca*: “Una ciudad, en fin, como cualquier ciudad latinoamericana, desproporcionada, caótica; variopinto, pero hermoso y amado espejo de las múltiples contradicciones de nuestros países” (61).

¹³ En esta novela, apunta Cobo Borda, García Márquez rinde homenaje a su ciudad predilecta, Cartagena de Indias, explorándola entre los recovecos de su historia durante el siglo XIX (431). Stephen Minta afirma que mucha de la acción de *El otoño del patriarca* se desarrolla en Cartagena, y que ésta, en gran parte, sirve de modelo a la ciudad anónima de la novela. Añade que la presencia física de Cartagena se percibe fuertemente desde las primeras páginas del libro (128). Saldívar dice, por su parte, que fue en Cartagena de finales de los años cuarenta donde empezó a madurar la ciudad anónima de *El otoño del patriarca*. Sería en los incontables recovecos de la ciudad amurallada, tan propicios para el amor y la poesía, donde se amarían, se dejarían y recuperarían el Florentino Ariza y la Fermina Daza de *El amor en los tiempos del cólera* (*El viaje* 216-17).

¹⁴ Escribe Saldívar: “Este método de confrontación de la realidad ajena con su propia y primigenia realidad no sólo era un hábito de su cosmovisión de novelista, sino un recurso para no dejarse deslumbar por la novedad del viejo Continente” (327).

¹⁵ Este relato que, de otro lado --afirma Vargas Llosa--, incorpora a la realidad verbal un tercer escenario, distinto de Macondo y del ‘pueblo’ --una localidad marina-- es un ejercicio preliminar de la novela siguiente; en la breve historia que cuenta y el minúsculo mundo que lo puebla, se hallan, en estado fetal, situaciones, personajes y temas de *Cien años de soledad* (*Deicidio* 457).

¹⁶ Regina Janes cree que, en general, estos cuentos fueron escritos para rechazar la impertinencia de cualesquiera interpretaciones. Están designados para escapar de la red exegética de los críticos (71).

¹⁷ Opina Janes que “La cándida Eréndira y su abuela desalmada” es en gran parte una alegoría política (82).

¹⁸ La frase de Fanon dice textualmente: “Chez le négre, il y a une exacerbation affective, una rage de se sentir petit, une incapacité à toute communion humaine qui le confinent dans une insularité intolérable” (40).

III

LOS ELEMENTOS EXÓGENOS**El colonialismo: contaminación y destrucción**

Para García Márquez, como se ha visto, el espacio insular es el espacio perfecto y circular, cerrado en sí mismo. Este espacio utópico, protegido de impurezas, está rodeado de un aura de inocencia. En la coyuntura de Macondo, el sueño arcádico sólo es posible en la medida en que persiste su separación del resto del mundo. Toda utopía como señala E. M. Ciorán, es una aberración, un sueño histórico cosmogónico y un descrédito de la razón (128, 148, 322). Al final, la raigambre histórica, que es externa y supone un tiempo exacto y un espacio concreto, se vuelve contra el sueño cosmogónico, ocasionando la fractura de la utopía¹. En efecto, no bien entra Macondo a la historia, llega el progreso con sus contradicciones: avances tecnológicos y bruscos cambios sociales. Los valores que proceden del antiespacio se convierten en factores destructivos, caóticos y contaminantes; como observa Joset, en *Cien años de soledad* las perturbaciones siempre llegan desde afuera (99). De todas ellas, el colonialismo² es la más corrosiva.

En general, el colonialismo es considerado como una conquista seguida de explotación, con una connotación moral desfavorable. En el proceso colonizador, una civilización menos organizada, o menos desarrollada técnicamente, cede siempre ante otra con tecnología u organización superior. Desde el punto de vista eurocéntrico, sostenido por Charles Verlinden, ningún

otro fenómeno ha contribuido tanto como la colonización para extender el control humano sobre la naturaleza. Casi la totalidad de la historia humana es consecuencia de la colonización de unos pueblos por otros. Los romanos, por medio de la conquista, extendieron la civilización que heredaron de Grecia y Oriente y posibilitaron la civilización cristiana. A través de la colonización, legaron a Europa avanzados sistemas administrativos y legislativos, lo mismo que la noción de imperio absolutista, que obstaculizaría luego el surgimiento de la democracia y el Estado nacional. Hoy las repúblicas latinoamericanas son continuación de la herencia románica, y Estados Unidos es, respecto a Europa, lo que fue Roma en cuanto a Grecia. Así, para Verlinden, el colonialismo no es más que un extenso y productivo proceso civilizador que culmina con la occidentalización del globo (xii-xv, 59-79, 75).

En la narrativa de García Márquez, el colonialismo asume, en diversos grados y formas, características negativas. Es una atmósfera envolvente, palpable, que se alude con frecuencia, y se convierte en esencia material e histórica determinante. Desde las primeras líneas de *La hojarasca*, ya es visible la intrusión devastadora que produce la compañía bananera:

De pronto, como si un remolino hubiera echado raíces en el centro del pueblo, llegó la compañía bananera perseguida por la hojarasca. Era una hojarasca revuelta, alborotada, formada por los desperdicios humanos y materiales de los otros pueblos, rastros de una guerra civil que cada vez parecía más remota e inverosímil (7).

Para empezar, el adverbio "de pronto" señala la presencia de lo inesperado, y salta a la vista que estamos ante un fenómeno de proporciones telúricas. Su secuela, la hojarasca, que de por sí indica decadencia, "contamina todo", arrastra deyecciones, materia en descomposición, y huele a secreción y a muerte. Resalta también cómo en los tres primeros párrafos de la novela, la palabra "desperdicio", que se repite siete veces, deja la impresión de que estamos frente a un fenómeno de carácter excrementicio, ante una regresión universal. De igual modo, en las dos primeras páginas se va encadenando una serie de palabras relacionadas con el remolino del inicio ("revuelto", "tormenta", "impetuosa fuerza", "tempestad", "ventisquero", "avalancha", "impetu") para destacar la irrupción de esa fuerza extraña que trajo el caos a Macondo.

Aimé Césaire, en su apasionado *Discurso sobre el colonialismo*, ofrece un punto de vista completamente opuesto al de Verlinden, presentado antes: el del colonizado. Para el poeta martiniqueño, la colonización degrada al colonizado y convierte al colonizador en un animal. El sojuzgamiento destruye otras culturas, inculcando un complejo de inferioridad al dominado (18, 50). De la introducción de *La hojarasca*, se pueden deducir las mismas conclusiones. La compañía colonizadora disloca el orden social de Macondo, trae consigo la corrupción, la prostitución y el desenfreno. Y en cuanto a la bestialización del colonizador, ésta se manifiesta en la forma que al presunto doctor francés, el único europeo en Macondo, llegado con la hojarasca, se le asimila a la animalidad: "durante seis años calentó su lecho con tanto amor y tanta humanidad como habría podido hacerlo un mulo"; se habla de "sus lascivos y codiciosos ojos de perro"; además,

al doctor se le miraba con curiosidad, como a un sombrío animal; poseía oscuras fuerzas primarias, como la compañía; se alimentaba con yerbas de burro (17, 31), y aunque deseaba ser cordial, jamás dejó de ser un extraño en Macondo, un elemento exógeno y destructor.

En medio del Caribe colonial

En textos como "Blacamán el bueno, vendedor de milagros" y "El último viaje del buque fantasma", a pesar del tono lúdico, o de la búsqueda estética, que señala la crítica, se puede percibir un trasfondo netamente colonial, logrado con diversas referencias. En el primer cuento, el pasado colonial actúa sobre el presente; ambos tiempos parecen coexistir, y en el subconsciente colectivo de los habitantes del pueblo están impresos los saqueos, asaltos y tropelías de piratas y filibusteros. Un incidente excepcional puede disparar los recuerdos y hacerles vivir las mismas experiencias de sus antepasados, como la aparición de un trasatlántico más largo que todo el pueblo: "Hasta los hombres más viejos se acordaron de los espantos de sus bisabuelos y se metieron debajo de la cama creyendo que había vuelto William Dampier". La ciudad colonial, con su puerto negrero y barrio de los esclavos, puede superponerse a un pueblo del presente: "Y siguió navegando en tinieblas hacia la ciudad colonial fortificada contra los bucaneros al otro lado de la bahía, con su antiguo puerto negrero y el faro giratorio". Espacio y tiempo se comprimen y aparece un Caribe múltiple representado por su variada demografía. La alusión críptica a Colón ("en qué lugar de la mar oceánica se encontraba"), lo mismo que la mención de Drake ("era

una poltrona de los tiempos de Francis Drake"), sirven para conectar el tiempo histórico y el de la ficción. Ambos tiempos, como ya se explicó, se superponen: "Y de pronto todo aquello desapareció con el lamparazo del faro y por un instante volvió a ser el Caribe diáfano, la noche de marzo, el aire cotidiano de los pelícanos" (García Márquez, *Eréndira* 69, 71-73). De modo que tiempo y espacio se desdoblaron, coexistiendo dos realidades: el presente que viven los personajes y el pasado histórico.

En "Blacamán el bueno, vendedor de milagros", todas las referencias del presente se proyectan hacia el pasado. Aparece otro buque, pero no es un trasatlántico de tamaño inverosímil como el buque fantasma: es un barco de guerra, un acorazado del norte que, de acuerdo al narrador, estaba en el muelle "desde hacía como veinte años en visita de buena voluntad". Con Blacamán se alude al pasado colonial remoto porque, en sus tiempos de gloria, él había sido un excepcional embalsamador de virreyes, y aparecen también los filibusteros: "Ya lo miraban de medio lado hasta los filibusteros". Lo que interesa es sumergir al lector en un ambiente caribeño, para crear la atmósfera colonial en que el mar juega un papel preponderante. Su presencia es de por sí una concreción histórica que anula toda intención utópica. Los infantes de marina llevan cámaras, como si fueran turistas y quieren fotografiar a Blacamán, mientras representa el truco de ser mordido por una falsa serpiente venenosa, para reponerse después, al tomar un supuesto antídoto. El mago vende el seudo antídoto al comandante del acorazado, que trata de repetir el acto en Filadelfia con un verdadero ofidio venenoso, y muere. Los infantes de marina, en

represalia, invaden la nación, con el pretexto de erradicar la fiebre amarilla, matando a cuantos "cacharreros" encuentran a su paso: "Y no sólo a los nativos por precaución sino también a los chinos por distracción, a los negros por costumbre y a los hindúes por encantadores de serpientes" (García Márquez, *Eréndira* 20, 82-84). El tono ligero, que es, en realidad, tan satírico como en "Los funerales de la Mamá Grande", opaca la intención, a simple vista, de señalar el papel tradicional de los infantes de marina norteamericanos en el dominio neocolonial del Caribe. Se parodia la retórica usual norteamericana empleada para justificar las intervenciones militares en la región y, de pasada, se muestra cómo la variedad étnica caribeña tiene un vínculo común: el trauma colonial.

El ambiente colonial se refuerza de nuevo porque Blacamán y el narrador se quedan en la Guajira, en las ruinas de una misión de aquella época. La sátira se vuelca hacia una denuncia de los métodos inquisitoriales: "Me echó a pudrir en mis propias miserias dentro del calabozo de penitencia donde los misioneros coloniales regeneraban a los herejes" (García Márquez, *Eréndira* 86). Más adelante, el desembarco de infantes de marina es clasificado como un tipo de calamidad pública, y el escritor se deja arrastrar por la pura embriaguez de narrar --"lo que más se parece a la levitación" (García Márquez, *Doce cuentos* 19)-- y desemboca en un juego de palabras similar a las jitanjáforas vanguardistas, donde se alude hasta *El Quijote* ("y vengan las maritornes"), para terminar: "Y ahora sí señor comandante de la vigésima flota, ordene a los muchachos que quiten las barricadas". Añade que compró un carricoche convertible al cónsul de los infantes, que tiene un chofer trinitario, quien fuera

baritono de los piratas en la ópera de Nueva Orleans (García Márquez, *Eréndira* 87-88). El objetivo de la parodia es de sumergir al lector en un Caribe colonial, cuya representación definitiva aparecerá en *El otoño del patriarca*, donde los infantes de marina intervienen constantemente, actuando como un elemento de destrucción y muerte.

Pese a ridiculizar y causarle la muerte al comandante de los infantes, éstos nunca logran atrapar a Blacamán. En el mausoleo dedicado al mago se le llama burlador de los infantes. El cuento "Blacamán el bueno, vendedor de milagros" no es neutro, ni un juego estético inocente; es un discurso postcolonial que parodia el neocolonial y denuncia la intromisión norteamericana en el Caribe. Si bien en estos cuentos, el mar es un factor unitario de donde llegan elementos foráneos, destructivos, en este caso los infantes de marina, el tono jocoso es equívoco: la intención es la denuncia descolonizante.

El patriarca, producto colonial

El ambiente colonial de los cuentos anteriores es un ensayo escénico para desplegar una figura protagónica: el patriarca, pues si la novela *El otoño del patriarca* es un poema sobre la soledad del poder (García Márquez, *Guayaba* 97), su figura principal es una submetáfora de carnadura mítica. De todos los personajes y objetos que el mar arroja en los cuentos de *La cándida Eréndira y su abuela desalmada*, ninguno tan terrible como el dictador de aquella novela, pariente del viejo de las alas muy enormes y del ahogado más hermoso del mundo. Estamos frente a una bestia humana³ cuyo sustento es la voluntad de

dominio pura y simple y, como aquellos, es un desecho del mar, inquietante e insólito. Hasta ahora, el consenso predominante ha sido que el patriarca es un hombre del páramo, pero Lourdes Elena Morales Gudmunsson vislumbra su condición de criatura abisal, arrojada de las profundidades marinas cuando señala que, al morir el dictador, se le caracteriza como un desecho del mar infecto de parásitos (71). Esta aseveración demuestra la complejidad de los personajes garciamarquianos, que se articulan en varios niveles; algunos presentan un plano literal y superficial, junto a otro simbólico y profundo, que se ha de descifrar. Como dicen Roland Bournef y Réal Ouellet, en toda novela hay que tener presente que el contenido manifiesto no siempre es el más importante; bajo el envoltorio conceptual más visible, se esconden capas de significado más profundas (195). El origen marino del patriarca se delata en que --como Esteban, el ahogado más hermoso del mundo-- "tenía todo el cuerpo retoñado de líquenes minúsculos y animales parasitarios del fondo del mar"; o se decía "que le estaban saliendo escamas de sábalo por todo el cuerpo como castigo por su perversión". Cuando muere es necesario descamarlo como a un pez: "Lo habíamos raspado con fierro de descamar pescados para quitarle las rémoras del fondo del mar; y estaba "carcomido por los gallinazos y plagado de animales y flores del fondo del mar" (*Del patriarca* 8, 43, 163, 210). En ese contexto, no sorprende que el símbolo patrio de la república del patriarca sea un dragón, la animalidad por excelencia y representación del demonio⁴. El Dragón es la figura ejemplar del Monstruo marino, de la Serpiente primordial, símbolo de las Aguas cósmicas, de las Tinieblas, de la Noche y la Muerte, de lo amorfo y lo virtual, de

todo lo que no tiene aún una "forma". El Dragón ha tenido que ser vencido y despedazado por el dios para que el Cosmos pudiera crearse (Eliade, *Lo sagrado* 53). El dictador está relacionado con el dragón apocalíptico y, de esa manera, el mar asume resonancias bíblicas en *El otoño del patriarca*. Al venderlo a los norteamericanos, el dictador comete un supremo acto de injusticia (Morales Gudmunsson 72). El ansia de poder absoluto del patriarca es la otra cara de la soberbia, la misma que llevó a Luzbel a rebelarse contra Dios, el detentor del poder total. Al mismo tiempo, el episodio de la venta del mar a los norteamericanos sirve para demostrar cabalmente la opresión imperial. A través de la imagen del mar, que es llevado por piezas numeradas, se configura la expoliación a que han sido sometidos por siglos los pueblos latinoamericanos (Hoppe Navarro 28).

Es verdad que, en un sentido más superficial, el patriarca es un hombre del páramo. Aunque el autor se cuida de precisar el lugar exacto de su origen, para dejar abiertas las polisemias textuales y subrayar su condición legendaria o mítica, y porque el dictador mismo destruye cualquier rastro de su origen. Pero todo parece apuntar hacia el páramo, donde transcurrió su niñez: "Se acordó de una infancia remota que por primera vez era su propia imagen tiritando en el hielo del páramo" (García Márquez, *Del patriarca* 257). El patriarca es entonces un personaje foráneo, cuya procedencia le imprime ciertos atributos psicológicos -que parecen propios de los andinos colombianos en *El general en su laberinto-*: la doblez y la simulación, tan necesarias en un gobernante de su índole. La lógica narrativa de García Márquez implica que un ser del cariz del patriarca

sólo puede proceder del páramo remoto. Su conducta lúgubre tiene filiación con las condiciones tenebrosas de Bogotá, con la ciudad arquetípica del páramo. Un dictador caribeño jamás habría vendido el mar a los norteamericanos. La espontaneidad y sensualidad caribeñas no concuerdan con "el vicio solitario del poder", esa especie de onanismo o esterilidad vital. Acaso por eso, se reitera constantemente la fisonomía animal del patriarca: "mientras él arrastraba sus lentas patas de bestia meditativa"; "vimos . . . los escombros de las catástrofes causadas en la selva por los paseos primaverales del dragón"; "se levantó del suelo con aquella enorme y ardua maniobra de buey de primero las ancas y después las patas delanteras y por último la cabeza aturdida con un hilo de baba en los belfos" (*Del patriarca* 37, 238, 200). Aún más: el patriarca detenta un poder espúreo: había sido un luchador federalista [liberal]; pero después que su partido obtuvo el mando, sus miembros se ensartaron en una cadena de luchas fratricidas y, en once años, se sucedieron 14 generales de ese bando, por medio de atentados sucesivos. El último de la serie era el presidente ilustrado y latinista insigne, Lautaro Muñoz, quien se atrevió a oponerse a los designios coloniales de los ingleses. El patriarca analfabeto se unió a los británicos para deponerlo. Después de un cruento asedio, Lautaro Muñoz se suicidó, matando antes a su esposa, a su hija de nueve años y a sus 42 caballos andaluces, "para que no cayeran en poder de la expedición punitiva de la escuadra inglesa". Al final, proclaman al patriarca comandante supremo, con el apoyo de los británicos, "por tanto tiempo como fuera necesario" (*Del patriarca* 244-45).

En *El otoño del patriarca*, lo mismo que en *Cien años de soledad*, existe

una intención de objetividad narrativa, pues si los godos [conservadores] eran corruptos, los generales federalistas no lo eran menos. En una noche de dados, se repartieron en la mesa de juego el espléndido barrio residencial de los conservadores fugitivos. Además, los comandantes que habían ayudado a deponer al déspota ilustrado, general y poeta Lautaro Muñoz, a cambio de sus servicios, se habían apoderado de las haciendas y ganados de los proscritos, y el federalismo había degenerado en cacicazgos autónomos (52), hasta que el patriarca los destruye. Pero a cambio de la protección recibida de las potencias coloniales, el dictador hubo de pagar un enorme precio, la dependencia política y económica:

Habíamos agotado nuestros últimos recursos, desangrados por la necesidad secular de aceptar empréstitos para pagar los servicios de la deuda externa desde las guerras de independencia y luego otros empréstitos para pagar los intereses de los servicios atrasados, siempre a cambio de algo mi general, primero el monopolio de la quina y el tabaco para los ingleses, después el monopolio del caucho y el cacao para los holandeses, después la concesión del ferrocarril de los páramos y la navegación fluvial para los alemanes, y todo para los gringos (García Márquez, *Del patriarca* 216).

Los infantes de marina, que en "Blacamán el bueno, vendedor de milagros", habían sido una presencia ubicua, asumen ahora una función definitiva de policía colonial, y merodean por toda la novela. Tras gran resistencia del patriarca, acaban llevándose el mar, porque la otra opción era el desembarco de

los infantes, pues, explica el patriarca:

Vale más quedarse sin el mar que permitir un desembarco de infantes, acuérdate que eran ellos quienes pensaban las órdenes que me hacían firmar, ellos volvían maricas a los artistas, ellos trajeron la Biblia y la sífilis, le hacían creer a la gente que la vida era fácil, madre, que todo se consigue con plata, que los negros son contagiosos, trataron de convencer a nuestros soldados de que la patria es un negocio (García Márquez, *Del patriarca* 239).

Los infantes de marina actúan en el reino caribeño del patriarca como un componente represivo, que cumple también otras múltiples funciones negativas. Introducen la degeneración moral, enfermedades venéreas, prejuicios raciales, protestantismo nórdico, valores superficiales y pragmáticos de la vida; actúan como un factor profundamente negativo que destruye la cultura caribeña e impone la nórdica. El patriarca es su aliado y discípulo aventajado, que a pesar de gobernar en contubernio con las potencias coloniales, es consciente de su abyección. El dictador encarna también el Estado colombiano o latinoamericano, con su tendencia hacia el absolutismo que obstaculiza la institucionalización de la democracia y el Estado nacional⁵.

Otros aliados de la destrucción

El personaje es quizás el componente más importante de la narración. Después de obtener su estructura más exhaustiva y articulada en el realismo y el naturalismo, desciende de la prosopopeya a la degradación fatal. Sobre todo

luego que el surrealismo socavara las bases del realismo novelesco definitivamente (Bataglia 311, 387). Pero más que decadencia del personaje, podría afirmarse que ha habido un cambio de perspectiva: a medida que la novela se ha ido alejando del sicologismo decimonónico, el personaje ha evolucionado y recibido mayor carga de funciones colectivas. Por estas razones, en la narrativa de García Márquez, en ocasiones, los personajes, entre otras facetas, asumen representación simbólica de jerarquías político-sociales, de Estado, colonialismo, poder u oligarquía conservadora. Todas ellas proceden casi siempre del exterior, y traen con ellas el caos, la destrucción, y confirman que al héroe de una novela podría concebirse como una proyección de su autor, en cuanto a sus relaciones con la organización social de la época (Bourneuf, Ouellet 200). Por su parte, Noé Jitrik piensa que el personaje es el elemento que en la narración, tal como la conocemos, representa la máxima inteligibilidad de lo que se narra, es el elemento estructurante más preciso en la medida en que el cuento es contado por un ser humano a otros (224).

Un personaje que cruza varias veces, como un fantasma colonial, por la narrativa de García Márquez es el pirata Francis Drake. De hecho, más que un personaje, es un punto referencial que conecta ficción e historia. Con frecuencia, Drake contribuye a fijar la prehistoria contextual, evidenciando la condición colonial del pasado caribeño. Hasta en una novela como *Crónica de una muerte anunciada*, que carece de la carga ideológica de *El otoño del patriarca* o *Cien años de soledad*, se menciona un decrepito edificio colonial que fuera, por dos días, el cuartel general de Francis Drake (129). Pero en *Cien años de soledad*,

las alusiones al pirata y caballero inglés adquieren una función mucho más específica y profunda. El asalto de Drake a Riohacha fue la causa remota de la fundación de Macondo:

Quando el pirata Francis Drake asaltó a Riohacha, en el siglo XVI, la bisabuela de Úrsula Iguarán se asustó tanto con el toque de rebato y el estampido de los cañones, que perdió el control de los nervios y se sentó en un fogón encendido . . . El alba la sorprendía en el patio sin atreverse a dormir, porque soñaba que los ingleses con sus feroces perros de asalto se metían por la ventana del dormitorio y la sometían a vergonzosos tormentos con hierros al rojo vivo . . . Por último [su marido] liquidó el negocio y llevó a la familia a vivir lejos del mar, en una ranchería de indios pacíficos en las estribaciones de la sierra (102).

La violencia y degradación de la colonización irrumpen en la plácida existencia de los pobladores, dejándolos marcados para siempre. A través del Caribe, el mar de la historia por antonomasia, irrumpe una civilización cuya superioridad se basa tan sólo en los cañones y los perros de presa; es una civilización de la violencia, que degrada al individuo, lo desmoraliza, imponiendo el caos. La bisabuela es víctima del trauma "civilizador". Y hay una huida de Riohacha, del mar Caribe, para internarse en un espacio atópico, en la sierra, lejos del mar y la historia. Años después, tras matar a Prudencio Aguilar en la gallera, Jose Arcadio Buendía y su gente buscan de nuevo e infructuosamente el mar y el perdido tiempo histórico, y se ven impulsados a internarse en el espacio

utópico o mítico. El asalto de Drake, en el fondo, es un acto de predestinación en que la historia se subordina al mito, que a su vez genera la utopía, tal como se explica al final de la novela: "Sólo entonces descubrió . . . que Francis Drake había asaltado a Riohacha solamente para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre, hasta engendrar al animal mitológico que había de poner término a la estirpe" (*Soledad*, 103-08, 558).

A Melquiades, en *Cien años de soledad*, se le considera como quien más contribuyó al desarrollo de Macondo y su más grande benefactor, pero desde el punto de vista de la dialéctica Macondo-mundo externo, los aportes de Melquiades cobran nueva dimensión. Es el gitano y su tribu quienes llevan a la aldea las nuevas invenciones y la ciencia, desconocidas hasta entonces por sus moradores. Pronto Melquiades y José Arcadio Buendía entablan una estrecha amistad que transforma radicalmente la vida del último quien, hasta ese momento, había sido un hombre cuya desbordada imaginación y espíritu decidido estuvieron al servicio de la comunidad, habiéndose distinguido por su eficacia y equidad. Tras su primer encuentro con Melquiades, José Arcadio Buendía irá cambiando poco a poco, a medida que fracasan casi todas sus iniciativas para aplicar, de manera práctica, los artilugios comprados al gitano, como son el imán y la lupa. Conforme José Arcadio Buendía trata de usar la ciencia, va naciendo en él un sentimiento de inadecuación. Su imaginación arrolladora sólo le sirve para arribar a conclusiones tautológicas, y hacerlo consciente de su radical aislamiento del mundo civilizado. Ponerse en contacto con la ciencia y la tecnología supuso, para los macondinos, una transgresión.

Como en el mito bíblico, los aldeanos han de pagar un precio por la pérdida colectiva de la inocencia, tras haber probado del árbol de la ciencia. Más que nadie, José Arcadio Buendía, el más entusiasta admirador de la civilización; pero el hombre no puede vivir en la utopía; su destino es la historia. Pues si la utopía es hostil a la anomalía y tiende al afianzamiento de lo homogéneo, la vida es ruptura, herejía; el hombre es un "animal cismático" (Ciorán, *Utopía* 124).

Melquíades también cambiará. Al comienzo se le describe como corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, rasgos que indican, simbólicamente, energía de carácter terrestre, lo mismo que fuerza espiritual, inconsciente y sobrenatural; oposiciones que se resuelven en la metáfora "manos de gorrión". A esta avejilla, su vuelo corto, lo mismo que sus hábitos, la dotan de la doble condición de celestial y terrestre (Cirlot 28); como Melquíades, que pese a su inmensa sabiduría, vivía atado a las menudencias cotidianas. De súbito, el gitano se transforma: envejece con rapidez asombrosa, parece estragado por una dolencia tenaz, y la muerte lo sigue a todas partes. Aún es un ser prodigioso, pero lúgubre y triste, y el narrador se detiene en sus vestiduras, para destacar que "llevaba un sombrero grande y negro, como las alas extendidas de un cuervo y un chaleco de terciopelo, patinado por el verdín de los siglos". En contraste, el narrador señala su gran clarividencia y que decía poseer las claves de Nostradamus (García Márquez, *Soledad* 79, 85), condición ésta que le permitiría descifrar y predecir la historia de la humanidad (Jcset, *Soledad* 85). Ahora adjetivos tales como "milenario", "anacrónico" y "misterioso" se asocian con él: ha perdido su agreste energía y la alegre ligereza del gorrión.

Se le relaciona más bien con el cuervo, mensajero de la muerte y la desgracia (Ackroyd 136). Si nos detenemos un poco más en la detallada descripción, notaremos que muchos de los atributos con que se rodea al gitano se asocian con las fúnebres descripciones de Bogotá, analizadas en el capítulo anterior. No en vano, Úrsula lo relaciona implícitamente con el demonio, y recurre a la oración para conjurar la impresión negativa:

Úrsula en cambio, conservó un mal recuerdo de aquella visita, porque entró al cuarto en el momento en que Melquiades rompió por distracción un frasco de bicloruro de mercurio. --Es el olor del demonio-- dijo ella . . . Siempre didáctico [Melquiades], hizo una sabia exposición sobre las virtudes diabólicas del cinabrio, pero Ursula no le hizo caso, sino que se llevó los niños a rezar (García Márquez, *Soledad* 86).

Sorprende también que Melquiades sea el único personaje del libro capaz de regresar de la muerte.

El gitano inició a José Arcadio Buendía en el ocultismo y en los secretos de la alquimia y la piedra filosofal, pero el patriarca de los Buendía, más profano e imaginativo que místico, sólo captaba el lado práctico de esos conocimientos: como trocar el metal en oro. No entiende el sentido profundo del ascetismo hermético que no quería transformar el plomo en oro, sino purificar al ser humano en búsqueda de sí mismo (Joset, *Soledad* 87), y fracasa. A medida que lo hace, sus crisis se van agudizando:

Aquel espíritu de iniciativa social desapareció en poco tiempo,

arrastrado por la fiebre de los imanes, los cálculos astronómicos, los sueños de transmutación y las ansias de conocer las maravillas del mundo. De emprendedor y limpio, José Arcadio se convirtió en un hombre de aspecto holgazán, descuidado en el vestir, con una barba salvaje que Úrsula lograba cuadrar a duras penas con un cuchillo de cocina. No faltó quien lo considerara víctima de algún extraño sortilegio (García Márquez, *Soledad* 90).

Quizás no anduvieran errados los habitantes de la aldea: hay en Melquiades ribetes demoníacos; es por su mediación como José Arcadio adquiere la sed de sabiduría, otra forma de poder⁶, que tiende a expandirse hacia el conocimiento del Ser absoluto (Blandino 116); esta búsqueda es una forma de soberbia, un deseo de emular a la divinidad, fuente del saber y el poder total. Pero igual que en algunas supersticiones caribeñas, todo el que trata con las fuerzas oscuras del conocimiento ha de pagar un precio, el alma. José Arcadio Buendía pierde su juicio y con él, el don más valioso de su inteligencia: la imaginación portentosa. Es tan fuerte el influjo del gitano sobre José Arcadio Buendía que, cuando Melquiades muere por vez primera, aquél recobra su personalidad anterior y vuelve a ser el patriarca del pueblo, con su antigua vitalidad y espíritu comunitario: “Fascinado por una realidad inmediata que entonces le resultó más fantástica que el vasto universo de su imaginación, perdió todo interés por el laboratorio de alquimia, puso a descansar la materia extenuada por los largos meses de manipulación, y volvió a ser el hombre emprendedor de los primeros tiempos” (García Márquez, *Soledad* 126).

Curiosamente, es Pietro Crespi, un italiano, es decir, un extranjero que, muerto Melquiades --por segunda y definitiva vez-- desatará el frenesí inventivo de José Arcadio Buendía, por medio de sus juguetes de cuerda. El gitano será considerado "el más grande benefactor de Macondo" no sólo porque llevó al pueblo las maravillas técnicas de la civilización y el arcano saber esotérico, sino porque también lo libró de la peste del insomnio. Ésta causa una amnesia que borra la memoria, incluyendo la del conocimiento que trae Melquiades, y se retorna a la prehistoria utópica, pero Melquiades trae el suero de la conciencia y la memoria, sumergiéndolos de nuevo en la historia (García Márquez 39-40). La peste puede ser también un castigo colectivo por la inocencia perdida⁷; no es casual que sea Melquiades quien restablezca la conciencia⁸. En suma, aunque Melquiades parece gozar de la simpatía del narrador, posee características ambiguas: en un sentido profundo, el gitano presenta condiciones de serpiente-demonio. Su iniciación de los macondinos en los beneficios del progreso generará, a la postre, el final de la Arcadia y de su estirpe más ilustre. De ahí que se describa a Melquiades usando ingredientes contradictorios, que parecen neutralizarse o negarse unos a otros.

Los mecanismos corrosivos

Varios representantes de las teorías sociales del siglo XVIII creían que el comercio no era un componente necesario del colonialismo, sino su antítesis; un intercambio de artículos, y mucho más, entre individuos libres e iguales. El celebrado *doux commerce* de Charles Montesquieu era la única de las

actividades humanas que tenía la capacidad de volver a los hombres más amables. La colonización, al contrario, era una actividad brutalizante que implicaba la explotación de un grupo para el exclusivo beneficio del otro (Padgen 129). Césaire concuerda con estas ideas cuando protesta porque el colonialismo destruye las economías armoniosas y viables a la medida del indígena (*Discours* 20). García Márquez parece aceptar estas premisas: con la apertura de Macondo al comercio civilizador, "la escueta aldea" se convirtió muy pronto en un pueblo próspero y activo, con tiendas y talleres de artesanía, y una ruta de comercio permanente (*Soledad* 126). Pero con esa oscilación pendular de la utopía a la historia, que es siempre de carácter colonial, la aberración histórica que es Macondo empieza a contaminarse con las instituciones sociales edificadas por el hombre. Entre ellas sobresalen el Estado occidental y sus mecanismos represivos, en la persona de Apolinar Moscote; Fernanda del Carpio y la tradición conservadora, y Mr. Herbert con el neocolonialismo.

Cada uno de estos personajes será una verdadera metáfora animada o ideas y símbolos plasmados por medio de la prosopopeya. El primero en arribar a Macondo fue Apolinar Moscote con el cargo de corregidor. Ya se ha señalado el simbolismo de su nombre que, etimológicamente, se asocia con el equilibrio y la medida apolíneos⁹. Desde su primer encuentro con José Arcadio Buendía -- que se opone a la intromisión del corregidor en el pueblo--, queda de manifiesto la contraposición de los dos personajes. El corregidor se relaciona con el poder central que emana de Bogotá, lo mismo que sus modales tan civilizados remiten al mundo de los cachacos. José Arcadio Buendía, todo exuberancia y sincera

espontaneidad, corresponde al impulso primario caribeño y dionisiaco. Estamos frente a la oposición sarmentina de civilización y barbarie. García Márquez, al estilo de Juan Jacobo Rousseau, parece querer demostrar la bondad del estado natural del hombre y la indole corruptora de la civilización. Y a la vez, la imposibilidad de vivir al margen de la historia, la que sólo corrobora el fracaso, y no el cumplimiento de nuestras esperanzas (Ciorán, *Utopía* 125).

Zanjada la disputa de José Arcadio Buendía y Apolinar Moscote, se celebra un matrimonio entre Aureliano Buendía y Remedios, la menor de las hijas del corregidor. Sin darse cuenta, los Buendía pasan a ser aliados del poder central, que al principio rechazaron¹⁰: “El vínculo con los Buendía consolidó en el pueblo la autoridad de don Apolinar Moscote . . . Una vez regresó con seis policías armados de fusiles a quienes encomendó el mantenimiento del orden, sin que nadie se acordara del compromiso original de no tener gente armada en el pueblo” (García Márquez, *Soledad* 184). Moscote no sólo trae a Macondo regulaciones y ordenanzas, sino también la policía represiva. El corregidor concentra en sus manos los tres poderes del Estado; legisla y ejecuta, e introduce también mecanismos de represión y control¹¹, incluyendo el del saber, porque Moscote hace construir una escuela, y pone a su cargo a Arcadio, nieto del patriarca. Así, la educación oficial, que tiene un papel esencial en el afianzamiento de la Nación-Estado¹², llega a Macondo.

Si Melquíades introdujo al patriarca de los Buendía en el saber profundo, ahora es Aureliano quien sufre una suerte de iniciación, pero esta vez en el campo de la política. Su suegro le explica los rudimentos ideológicos de los

partidos liberal y conservador, y más tarde lo ve falsificar el resultado de unas elecciones para favorecer a su partido, el conservador. De súbito, Aureliano descubre que la política se opone a la moral, como la filosofía a la ingenuidad (Lévinas 5). Macondo ha entrado de lleno en la era moderna: no sólo conoce los beneficios del progreso; también han llegado hasta allá las mentidas ciencias maquiavélicas, en las que el fin justifica los medios, base del Estado de la modernidad. Al mismo tiempo, Aureliano conoce la anarquía que seduce a muchos liberales y su tendencia a la violencia, representada por el falso doctor Noguera. Las acciones de ambos le causan honda repugnancia, pero termina afiliándose al bando liberal, y una vez más se manifiesta la polaridad narrativa en García Márquez: la dicotomía política e ideológica es al mismo tiempo una dicotomía del espacio. Los conservadores y el anarquista, lo mismo que el ejército, son extranjeros en Macondo, los liberales son todos hijos de los fundadores (Ludmer 152).

Por una serie de circunstancias, contra su voluntad quizás, Aureliano Buendía se convertirá en un caudillo liberal de enorme poder. Con el tiempo, se irá transformando hasta volverse un animal político tan frío y cruel, a veces, como lo será el dictador sin nombre de *El otoño del patriarca*, y experimentará la misma soledad. Una vez más, Macondo pagará por su iniciación en los mecanismos de conocimiento y poder. El castigo ahora es una peste mortífera, peor que la del insomnio: las estériles luchas partidarias que desangraban Colombia. Aureliano, de pacífico platero, termina siendo un caudillo, por momentos despiadado. Los Buendía conocen también la corrupción inherente a

toda forma de poder: Arcadio de maestro de escuela, se torna un autócrata local, y José Arcadio, con su complicidad se convierte en dueño de gran parte de la tierra cultivable en Macondo, hasta que Aureliano pone las cosas en su lugar.

Otro matrimonio de grandes consecuencias para la familia de los Buendía es el de Aureliano Segundo con Fernanda del Carpio, a quien él va a buscar a la ciudad arquetípica del páramo. Con ella arriban a Macondo los rezagos del pasado colonial español, puesto que Fernanda y su familia representan la aristocracia blanca¹³, que gobierna Colombia desde la Colonia, la crema de la etnia ficticia que es, de acuerdo a Etienne Balivar, la comunidad instituida por la Nación-Estado (96). Fernanda es la síntesis de todo lo que se opone a la cultura del Caribe. Y en *Cien años de soledad* es tal vez el personaje descrito con mayor abundancia de rasgos negativos. Es exageradamente religiosa, dominante, parsimoniosa y carece de sexualidad (Bryan 66). Por otra parte, la concubina de Aureliano Segundo, Petra Cotes, no sólo es generosa, sino que parece dotar de gran fertilidad a todo lo que la rodea; posee también un corazón cálido, opuesto a la árida personalidad de Fernanda. Ésta es, así mismo, todo lo contrario de su esposo, que es sensual, lascivo, glotón y derrochador, y sólo percibe el lado amable de la existencia. En fin, Aureliano Segundo ejemplifica el espíritu espontáneo y epicúreo del caribeño, mientras que Fernanda contrasta con todo el pueblo de Macondo:

Una noche, por descuido, lo sorprendió la mañana en la casa de Petra Cotes. Fernanda, al contrario de lo que él esperaba, no le hizo el menor reproche ni soltó el más leve suspiro de resentimiento,

pero ese mismo día le mandó a casa de la concubina sus dos baúles de ropa . . . Pero aquel gesto heroico fue una prueba más de lo mal que conocía Fernanda no sólo el carácter de su marido sino la índole de una comunidad que nada tenía que ver con la de su padre, porque todo el que vio pasar los baúles se dijo que al fin y al cabo era la culminación natural de una historia cuyas intimidades no ignoraba nadie, y Aureliano celebró la libertad regalada con una parranda de tres días (García Márquez, *Soledad* 372).

Fernanda será siempre un elemento extraño en el cuerpo social de Macondo, al que nunca se incorpora, ni a la familia de los Buendía. Ello no impide que les vaya imponiendo sus hábitos y apoderándose del dominio de la casa. Poco a poco, el hogar de los Buendía se convierte en un ámbito cerrado y triste, porque Fernanda rompe con las leyes de la hospitalidad del Caribe, donde el espacio hogareño siempre está abierto a los cuatro vientos. El mundo tenebroso de los Carpio va imponiéndose en la casa luminosa de los Buendía, y la convierte en otra mansión colonial. Cuando llega el féretro de plomo, con el cadáver descompuesto del padre de Fernanda --que abre Aureliano Segundo por error--, el ambiente escatológico de los Carpio contamina literalmente la mansión de los Buendía¹⁴ (García Márquez, *Soledad* 325, 328). Fernanda se convierte en un símbolo de la ruina: con su llegada, empieza la fase postrera de los Buendía. Tanto que su hijo, tan similar a ella, terminará por ser "un Adonis decadente"¹⁵. Los últimos Buendía, incluyendo al que nació con cola de puerco, serán descendientes de Fernanda; el cruce de los fértiles Buendía con los áridos

del Carpio, culmina en un engendro monstruoso y con la extinción de la estirpe. La llegada a Macondo, del Estado, con rezagos arcaicos, tiene visos de colonización, en el sentido más amplio de que habla Verlinden¹⁶. La incorporación del pueblo a la cultura oficial tiene resultados catastróficos al integrar el espacio de la utopía al de la historia y la nación moderna. Se demuestra la esencia destructiva de toda colonización, que anula otras culturas y sólo deja lugar al sojuzgamiento, la presión y la coacción cultural¹⁷ (Césaire, *Discours* 19).

García Márquez, novelista ducho en el oficio, sabe que ha cargado las tintas al retrato de Fernanda. Al término de la existencia de la cachaca, trata de equilibrar la caracterización de este personaje, capaz de sacrificarlo todo a las apariencias. En su postrera soledad, la nostalgia vence a Fernanda, quien termina llena de gran compasión por sí misma, y de tristeza por su vida perdida. "Se humanizó en la soledad", concluye el narrador (*Soledad* 497). La afirmación resulta contradictoria porque se añade a continuación que Fernanda, frente a su nieto bastardo, con quien compartía su soledad, seguía siendo tan dura e inflexible como al principio, cuando estuvo a punto de matarlo para que nadie se enterara de su existencia. Las explicaciones poco convincentes del narrador no son más que una preparación del lector para la escena culminante: Fernanda, al morir, consigue la incorruptibilidad que no pudo lograr Melquíades, a pesar de toda su sabiduría (Joset, *Soledad* 498): "Entonces se asomó al dormitorio, y la vio tendida en la cama, tapada con la capa de armiño, más bella que nunca, y con la piel convertida en una cáscara de marfil. Cuatro meses después, cuando

llegó José Arcadio, la encontró intacta (*Soledad* 497-98).

El hijo del general

Bayardo San Román, el novio burlado de *Crónica de una muerte anunciada*, pertenece a la misma categoría de personajes que desencadenan el caos en un ámbito semibucólico. La primera vez que se le describe en la novela, parece un príncipe de cuento de hadas. Todo en él tiende a la perfección: belleza física, elevadas cualidades morales y urbanas y destrezas deportivas y prácticas. De acuerdo a la "leyenda prematura" que corría sobre él, "no sólo era capaz de hacerlo todo y bien, sino que además disponía de recursos interminables" (García Márquez 38), y poseía también un extraordinario poder de seducción. Con el dinero y sus encantos, Bayardo San Román conquista a la humilde familia de Ángela Vicario, pero nunca a ella, que da la impresión de ser un objeto más de sus caprichos. Bayardo San Román, como el patriarca dictador o los Buendía, es incapaz de amar: de ahí la recóndita tensión y la honda tristeza que el narrador percibe en él. En cambio, su orgullo, marcado por la abismal diferencia social entre él y la novia, arrastra a la familia Vicario a la tragedia y al desventurado Nasar. La misma noche de la boda, Bayardo San Román devuelve a la novia, por no ser virgen; y los hermanos de Ángela, para lavar el honor de la familia, acuchillan a Nasar.

Todos los enigmas en torno al personaje equívoco que es Bayardo San Román quedan resueltos en el instante en que llega su familia para acreditar su verdadera identidad, tal como se lo exigiera la madre de Ángela Vicario antes

de celebrar la boda:

Eran cuatro: el padre, la madre y dos hermanas perturbadoras. Llegaron en un Ford T con placas oficiales cuya bocina de pato alborotó las calles a las once de la mañana. La madre, Alberta Simmonds, una mulata grande de Curazao que hablaba el castellano todavía atravesado de papiamento, había sido proclamada en su juventud como la más bella entre las 200 más bellas de las Antillas. Las hermanas, acabadas de florecer, parecían dos potrancas sin sosiego. Pero la carta grande era el padre: el general Petronio San Román, héroe de las guerras civiles del siglo anterior, y una de las glorias mayores del régimen conservador por haber puesto en fuga al coronel Aureliano Buendía en el desastre de Tucurínca (García Márquez, *Crónica* 46).

Una vez más, en la narrativa de García Márquez, la historia destruye el mito y establece una dimensión realista del individuo, una dialéctica historia-ficción. Pues la narrativa no es una forma discursiva neutral, sino que supone elecciones ontológicas y epistemológicas particulares, con implicaciones ideológicas e incluso específicamente políticas (White ix). En Bayardo San Román hay un proceso de evolución en el que el narrador, por medio de detalles, al parecer insignificantes, va estructurando la verdadera naturaleza de un personaje que nos luce perfecto. Es la madre del narrador quien nos ofrece la primera clave, cuando anota, en una de sus cartas, un dato que da la impresión de ser pueril: Bayardo San Román se le parecía al diablo porque sus ojos de oro

le habian causado un estremecimiento de espanto (García Márquez, *Crónica* 39). La extrema perfección de Bayardo San Román produce sus debilidades; el oro de sus ojos es una alusión tropológica a la riqueza de su familia, que genera su arrogancia y lo sitúa en la oligarquía colombiana.

Otro detalle, lanzado inocentemente, como al desgaire, por la madre del narrador, devela algunas complejidades textuales: "Mi madre fue la única que no fue a saludarlo cuando supo quién era. 'Me parecía muy bien que se casaran', me dijo. 'Pero una cosa era eso, y otra muy distinta era darle la mano a un hombre que ordenó dispararle por la espalda a Gerineldo Márquez'" (García Márquez, *Crónica* 47). Desde ese momento, el destino textual de Bayardo San Román queda sellado: en las obras de García Márquez, las dicotomías narrativas no permiten que medren los personajes ligados a la aristocracia gobernante o a los mecanismos de poder. San Román, al igual que otros personajes-simbolos de García Márquez, actúa como un elemento destructor en el pueblo porque es un vástago del partido conservador en el poder. Se le asocia con el centralismo que dimana de la capital del páramo, asiento del Estado y heredera de las estructuras coloniales. El general San Román despliega todo su poder y riqueza el día de la boda, habiendo llegado su familia en el buque de ceremonias del Congreso Nacional, y con ella vino mucha gente ilustre. Llevaron tantos regalos que fue necesario habilitar un local para exhibir los más admirables. La madre del narrador-testigo, que parece calcada en el modelo real¹⁸, asume rasgos oraculares. La verdadera naturaleza de San Román es diabólica, como Luzbel, su pecado es el orgullo; por esa razón todo impulso en

él se orienta hacia la cúspide, al dominio del mundo. Los seres humanos son simples fichas para satisfacer sus necesidades de ascensión. Quizás no es mero capricho su compra de la quinta del viudo Xius, pues el narrador nos confirma que no sólo era la más bonita, sino también, al parecer, la más alta del pueblo: "Estaba en una colina barrida por los vientos, y desde la terraza se veía el paraíso sin límite de las ciénagas cubiertas de anémonas moradas, y en los días claros del verano se alcanzaba a ver el horizonte nítido del Caribe, y los trasatlánticos de turistas de Cartagena de Indias" (*Crónica* 49). Pero la ascensión de Bayardo San Román significa la caída del viudo, porque éste, al vender la casa, traicionó sus propias convicciones y sus memorias amorosas, dejándose cegar por el dinero, y fallece dos meses después, víctima de sus cargos de conciencia (*Crónica* 47-51).

Ángela Vicario, cuyo irónico apelativo no deja de ser indicio de inocencia, es el otro personaje que advierte en seguida la naturaleza de Bayardo San Román. "Yo detestaba a los hombres altaneros," dice "y nunca había visto uno con tantas ínfulas" (41). La soberbia de San Román arrastra hacia el abismo a varias familias del pueblo y lo destruye a él también. Su tragedia no es menos dolorosa: parece que nunca se recuperó de la humillación y se estancó en el pasado, como se sobreentiende al final de la novela: "Tenía la camisa empapada de sudor, como [Ángela] lo había visto la primera vez en la feria, y llevaba la misma correa y las mismas alforjas de cuero descosido con adornos de plata" (García Márquez, *Crónica* 124). La escena postrera de su estadía en el pueblo tiene visos de muerte o caída metafísica desde el pedestal donde le

había encumbrado su soberbia:

El coronel Lázaro Aponte las acompañó a la casa de la colina, y luego subió el doctor Dionisio Iguarán en su mula de urgencias. Cuando se alivió el sol, dos hombres del municipio bajaron a Bayardo San Román en una hamaca colgada de un palo, tapado hasta la cabeza con una manta y con el séquito de plañideras. Magdalena Oliver creyó que estaba muerto (García Márquez, *Crónica* 112).

Si San Román era un ídolo con los pies de barro, para Ángela, en cambio, la noche de boda fue de liberación o catarsis, donde se encontró consigo misma:

Era tan madura e ingeniosa, que costaba trabajo creer que fuera la misma. Lo que más me sorprendió fue la forma en que había terminado por entender su propia vida. Al cabo de pocos minutos ya no me pareció tan envejecida como a primera vista, sino casi tan joven como en el recuerdo, y no tenía nada en común con la que habían obligado a casarse sin amor a los 20 años (García Márquez, *Crónica* 116).

En *Crónica de una muerte anunciada*, culmina una tendencia de la obra de García Márquez que parece asociar el ejército represivo colombiano con la gente de la zona andina colombiana. En *El general en su laberinto*, se entrecruzan historia y ficción, pues no hay un solo soldado del páramo en el séquito de Bolívar. Los últimos caribeños del ejército liberador emigraron con él. Quizás por eso, el ejército de la ficción garcíamarquiana está constituido casi en

su totalidad por gente del páramo, y su homogeneidad queda patente durante la huelga bananera:

Eran tres regimientos cuya marcha pautada por tambor de galeotes hacía trepidar la tierra. Su resuello de dragón multicéfalo impregnó de un vapor pestilente la claridad del mediodía. Eran pequeños, macizos, brutos. Sudaban con sudor de caballo, y tenían un sudor de carnaza macerada por el sol, y la impavidez taciturna e impenetrable de los hombres del páramo (García Márquez, *Soledad* 425).

El soldado que mata al hijo del cándido coronel en la gallera es de la misma naturaleza: "Era pequeño, aindiado, de piel curtida, y exhalaba un tufo infantil" (*Coronel* 88). Cuando Fernanda quiere deshacerse de Mauricio Babilonia, el obrero con quien su hija se ve a escondidas, llama a cenar al alcalde, originario del páramo, como ella, y le pide que ponga una guardia nocturna "porque tenía la impresión de que se estaban robando las gallinas". Esa noche la guardia derribó a Mauricio Babilonia, cuando éste levantaba tejas, para entrar al baño donde Meme lo esperaba. "Un proyectil incrustado en la columna vertebral lo redujo a cama por el resto de sus días" (García Márquez, *Soledad*, 412). El hijo de Hidelbranda Sánchez, la prima de Fermina Daza en *El amor en los tiempos del cólera*, y su padre son los únicos caribeños en participar en el ejército; pero el hijo fue repudiado por su progenitor --que había sido coronel también--, tras la actuación del primero en la matanza de los obreros del banano (406).

El antiguo ejército libertador se convierte, en la novelística de García Márquez, en un aparato incondicional de represión al servicio del Estado de

origen oligárquico y colonial. En *Cien años de soledad*, no sólo cumple una función de organismo represivo al servicio del poder central; funge como aparato subordinado a los mecanismos neocoloniales. Y el cruce de la oligarquía de origen militar con una hija de las Antillas, crea un personaje ambiguo, de belleza luciferina que, al entrar en el espacio edénico del Caribe, arrastra a sus moradores al crimen y al caos. *Crónica de una muerte anunciada*, al parecer, una simple narración de prejuicios ancestrales y patriarcales, adquiere ribetes ideológicos complejos al combinar los hechos históricos con los ficticios, poniendo de manifiesto latentes significados textuales.

El último vástago de la aristocracia

Un personaje que posee puntos tangenciales con San Román es Ignacio Saenz de la Barra de *El otoño del patriarca*, aunque las contradicciones de San Román caben en un marco más realista y, por lo mismo, más humano. Pocos personajes como Saenz de la Barra, que siempre es visto a través de los ojos del patriarca, han sido descritos tan minuciosamente por García Márquez. En general, las descripciones del novelista colombiano son bastante breves; él deja más bien que el lector se forme una idea de personajes y ambientes a través de la acción. En los casos en que García Márquez dedica una atención tan concentrada a un personaje, objeto o lugar, lo hace con la intención de crear un estereotipo (como sucede con Bogotá) o un clima satírico (el patriarca). La repetición --una técnica explotada por William Faulkner, quizás por otros motivos-- se fija en la conciencia del lector y suscita en él un sentimiento de

repulsión o una sensación de ridículo que degrada lo descrito.

Desde el primer instante en que el patriarca ve a Saenz de la Barra, queda rendido para siempre ante su gallarda altivez, y lo va reiterando durante varias páginas: "Quedé a merced del encanto irresistible y el ansia tentacular de aquel bárbaro vestido de príncipe". Saenz de la Barra construye una máquina de terror y tortura tan terrible que al mismo sátrapa le parece insólita, y le produce repugnancia. Esto contrasta con su atildada elegancia, "sus ademanes místicos y su flor en el ojal". Saenz de la Barra, además, hablaba siete idiomas, conocía 72 maneras de preparar el café, y distinguía el sexo de los mariscos. Cuando el patriarca dice que Saenz de la Barra era un hombre "inmune a la ternura y a la muerte, a quien sin ser homosexual, no se le conoció mujer alguna", nos damos cuenta de que estamos frente a un individuo de alma estéril, incapaz de ningún sentimiento humano o, como dice el mismo patriarca: una bestia (García Márquez, *Del patriarca* 202-06, 223). Pero es también un domador, capaz de domeñar al animal del poder que es el patriarca, antes de que éste lo destruyera de un zarpazo, en una obra maestra de la intriga, azuzando al pueblo contra el torturador.

En el caso de Saenz de la Barra, no hay ningún detalle que equilibre su perfil negativo como sucedió con Fernanda del Carpio, al final de su vida. El patriarca, hijo de padre desconocido, herniado y solitario, busca el poder quizás para combatir una profunda y humana sensación de inanidad. Por ese motivo, se rodea de concubinas con sus hijos, de mendigos y vacas para sentir algún calor humano; idolatra a su madre y se jacta de ser amado por su pueblo:

después de todo, posee sentimientos humanos. Saenz de la Barra mata por el placer de matar. Aparte del vicio de la sangre, el único interés que se le conoce es la ropa costosa, como si quisiera borrar con el lujo exterior su interior monstruoso. Al igual que Fernanda del Carpio, es un ser humano para quien las apariencias son fundamentales. Sin embargo --como en el caso de la soberbia de San Román-- no es difícil desentrañar el origen de la índole extrahumana de Saenz:

[El patriarca] se descubrió a sí mismo fascinado por el hombre más deslumbrante y altivo que habían visto mis ojos, madre, vestido como los godos de antes con una chaqueta de Henry Pool y una gardenia en el ojal, con unos pantalones de Pecover y un chaleco de brocados con visos de plata que había lucido con su elegancia natural en los salones más difíciles de Europa . . . José Ignacio Saenz de la Barra, para servir a su excelencia, se presentó, el último vástago suelto de nuestra aristocracia demolida por el viento arrasador de los caudillos federales (García Márquez, *Del patriarca* 201).

Saenz de la Barra, como Fernanda del Carpio y Bayardo San Román, no es más que un símbolo de la casta conservadora, y aún en sí a la aristocracia de origen colonial y el partido conservador. No es coincidencia que se le describa como una especie de asceta de la tortura, "que llevaba una vida de santo", relacionándolo con la Iglesia. Tampoco es casual que haya empleado a torturadores franceses racionalistas, metódicos en la crueldad y refractarios a la

compasión, ni que se le describa "con los labios lineales de la voluntad eterna" y de "rostro indestructible". De ahí que fuera el único mortal que se atrevió a tratar al patriarca "como a un vasallo" (García Márquez, *Del patriarca* 223-24, 202, 206) y logró la sumisión total que sorprendía y atormentaba al propio dictador y le creaba un conflicto de motivos. El patriarca, por su parte, procedía de la capa más baja de la población. Por esa razón, convierte el palacio presidencial en una especie de mercado público, el espacio caribeño por excelencia, lo que delata su origen social. Además, el patriarca estaba caribeñizado, como se indicó antes. Saenz de la Barra, al contrario, se asocia con los aspectos más negativos, tradicionales y estériles de la sociedad latinoamericana. El duelo psicológico entre ambos es de carácter político-social. No hay que olvidar que el patriarca, aunque traidor, es un producto de las luchas intestinas entre los federalistas.

En general, en los relatos de García Márquez, el espacio perfecto es el caribeño, que tiende hacia la insularidad utópica. Todos los ingredientes que llegan de afuera se consideran nocivos, y el peor de ellos es el colonialismo, cuyo legado más sobresaliente es el Estado latinoamericano, con su tendencia hacia el absolutismo. Los personajes de origen foráneo, incluyendo a Melquíades, el benefactor de Macondo, tienden a adquirir matices negativos, a convertirse en símbolos de la destrucción y el caos. Mientras que los personajes caribeños con audacia suficiente para alejarse del ámbito genesiaco, protector y natal, corren el riesgo de perderse en las arenas movedizas del "otro" espacio.

NOTAS

¹ Octavio Paz ha dicho: "En tanto que el mito se sitúa fuera de la historia, la utopía es una promesa que tiende a realizarse aquí, entre nosotros, y en un tiempo determinado: en el futuro. Pero las utopías, como hijas del espíritu racional, están sujetas a la crítica racional" (223).

² Según Eduard W. Said, el término imperialismo significa la práctica, la teoría y las actitudes de un centro metropolitano que domina un territorio lejano. Y el colonialismo, que es casi siempre consecuencia del imperialismo, es la implantación de establecimientos en un territorio distante (*Culture* 9). Por conveniencia, en el presente trabajo, los términos imperialismo y colonialismo se utilizan indistintamente.

³ Marcia Hoppe Navarro opina que el tirano, cada vez más aislado y cautivo del círculo de su propia ambición, retrocede poco a poco a la condición de un ser inhumano, dominado por un ansia irracional de poder (58).

⁴ De acuerdo a J. E. Cirlot, un estudio morfológico del legendario dragón nos lleva a la conclusión de que es una especie de amalgama de elementos tomados de varios animales que son particularmente agresivos, tales como serpientes, cocodrilos, leones, así como animales prehistóricos. De ese modo, el dragón significa las "cosas animales" por excelencia. Aquí tenemos una primera ojeada de su significado simbólico, relacionado con el concepto sumerio de lo animal como el "adversario", un concepto que más tarde se le adjudicó al diablo (85-86).

⁵ Muchos de los Estados latinoamericanos corresponden a lo que llama André Corten el Estado débil. Éste lo es cuando hay una indiferenciación social relativa, externa

e interna y porque no es el destinatario de las demandas sociales. El movimiento social no sólo formula débilmente las demandas sociales, sino que, por añadidura, no las dirige al Estado nacional (22-23).

⁶ Michel Foucault afirma que el poder produce el saber; que ambos se implican directamente. Para él no existe relación de poder sin una constitución correlativa de un campo de saber; ni conocimiento que no suponga y constituya, al mismo tiempo, las relaciones de poder (*Surveiller* 32).

⁷ De nuevo aparece la constante de García Márquez, respecto a los personajes no oriundos de Macondo: es Rebeca, quien no nació allí, y cuyo verdadero origen y parentesco con los Buendía nunca se estableció a ciencia cierta, la primera en contraer la enfermedad del insomnio. Parece también que Rebeca más tarde acarrearía una tragedia a la familia. Pese a que nunca se supo la verdad, recayó sobre ella la sospecha de haber asesinado a su esposo, José Arcadio, de un escopetazo (*Soledad* 133, 235).

⁸ Para Joset, el diluvio es convocado por el Sr. Brown: es la coartada ideal y cómplice de los norteamericanos para irse de Macondo (*Soledad* 433).

⁹ “No es mera coincidencia que García Márquez haya bautizado al corregidor con el nombre de Apolinar, que lo identifica como representante del espíritu apolíneo, con sus atributos de restricción y orden” (Lozano 189).

¹⁰ A propósito de este pasaje, anota Víctor Farías: “La consolidación del poder estatal a través suyo no sólo es lograda mediante su vínculo a Aureliano, sino más aún a través de su ‘expansión’ en el seno mismo de la estirpe” (105).

¹¹ Farías dice: “De aludir es [sic]sin embargo que el Estado que con él advenía

constaba tan sólo del poder ejecutivo, el judicial y el aparato militar, es decir, los momentos en que mejor se reflejan los caracteres represivos de un Estado. Por ninguna parte apareció la válvula compensadora de los conflictos, el poder legislativo o sus equivalentes provinciales”. En cambio, Moscote trajo otro elemento importante de consolidación: la Iglesia (106).

¹² Balivar afirma que la escuela es la institución principal de producción de conciencia racial, igual que la comunidad lingüística (98).

¹³ El micromundo de los Carpio, según Farias, reflejaba el mundo de los conservadores, y lo esplendoroso de su tiempo era el pasado; su tiempo es la duración de lo inerte. Mientras que “la ausencia de la realidad transformó a los Del Carpio en simples agentes del Estado conservador” (203-04).

¹⁴ Observa Farias que el mundo muerto de los Carpio se traslada paulatinamente hasta la casa de la estirpe, dominándola (207).

¹⁵ En *El olor de la guayaba*, García Márquez confiesa que tres personajes se le “salieron completamente de las manos”. Uno de ellos es José Arcadio, el aprendiz de papa, que se le convirtió en un Adonis decadente, un poco ajeno a todo el resto del libro (80).

¹⁶ En ese sentido, piensa Verlinden que por una largo período el oeste de los Estados Unidos parecía una especie de territorio colonial, en cuanto a sus relaciones con los estados de la costa atlántica norteamericana (xv).

¹⁷ Levi-Strauss, en *Tristes tópicos*, se lamenta, a propósito de la conquista del Nuevo Mundo, de que Europa carga con el crimen de su destrucción y que perdió la

oportunidad que se le ofreció de escoger entre sus misiones (454).

¹⁸ García Márquez ha confesado que el personaje basado en su madre, en *Crónica de una muerte anunciada*, es un retrato fiel de ella, y por eso está allí con su nombre propio (*Guayaba* 19). En *Vivir para contarlo*, el novelista ofrece un retrato detallado de su progenitora y dice, entre otras cosas: "Sus virtudes más notorias. . . eran el sentido del humor y la salud de hierro que las insidias de la adversidad no lograrían derrotar en su larga vida. Pero la más sorprendente, y también desde entonces la menos sospechable, era el talento exquisito con que lograba disimular la tremenda fuerza de su carácter". Esta cualidad de su madre García Márquez la resalta también en el artículo "How my Father Won my Mother" (129).

IV

MITOLOGÍA Y AUSENCIA DEL NEGRO**A media margen**

En un sentido estrictamente científico, el concepto de raza podría no existir, sería "una invención cultural" (Smedley 690). Es más una categoría social y de poder que varía de nación a nación; tanto que cada una de ellas posee su propia ideología racial, y todo censo tiende a reflejar el patrón ideológico, antes que verdaderos hechos demográficos. En Estados Unidos, por ejemplo, cualquier persona que lleve una gota de sangre negra en las venas será considerada "de color". Mientras que en Brasil cualquiera que tenga una gota de sangre blanca será tratado como blanco --con más razón si goza de cierto estatus-- o, por lo menos, se le colocará en la categoría de "mulato" (Bastide, *African Civilizations* 15). "La raza" surgió como la forma dominante de identidad en aquellas sociedades donde el concepto era necesario para estratificar el sistema social (Smedley 690-94). En Hispanoamérica, por ejemplo, para lograr subsistir, la sociedad esclavista colonial, creó desde el principio, una estratificación de sus clases sociales basada en el color. Esas divisiones fueron también llamadas *castas* por los mismos españoles, quienes las justificaban con motivos religiosos, tutelares, señoriales y de buen gobierno (Mellafe 86-87). En la narrativa de García Márquez, el indio y el negro tienden a ser la verificación de las estadísticas demográficas: ambos reflejan la condición que les corresponde

en la sociedad colombiana, la más baja del espectro socioeconómico. A menudo, entran y salen en forma acelerada del espacio textual, tanto que en muchas ocasiones apenas si se les ve el rostro. De vez en cuando, parecen reducidos a simples bestias de carga, como se manifiesta en un tropo que parece de origen oral: "a lomo de indio" o "a lomo de negro", usado en el cuento "La cándida Eréndira y su abuela desalmada" y en *El otoño del patriarca*, respectivamente. Desde el punto de vista cinematográfico, funcionarían como extras¹ sobre todo el indio, que apenas existe: es una sombra. El negro, si bien posee mayor representación y refleja rasgos locales, movilidad y tipos diferentes (Bell-Villada, *García Márquez* 23), tiende hacia el estereotipo, ante todo sexual y con frecuencia se le subordina a otros personajes. El negro parece no tener vida propia; sólo existe en la medida en que otros lo captan o lo necesitan para complementar sus propios actos. Estas características del negro, en la narrativa de García Márquez, son más sorprendentes cuando tenemos en cuenta la importancia del elemento africano en la composición étnica del Caribe colombiano. El negro, en la obra de García Márquez, a su condición de marginado racial y social, suma otra: la textual.

La escasez o ausencia del ingrediente negro, en la narrativa de García Márquez, no ha pasado inadvertida por la crítica literaria. En 1986, Megenney observaba, en un artículo --en un tono acre que se esfuerza en vano por atemperar--, que no obstante el viaje a Angola, que de acuerdo a García Márquez, le hizo descubrir su propia tierra, éste no incluye el ambiente afronegroide de la costa colombiana en *Crónica de una muerte anunciada*, su

última novela en ese momento. "Sin embargo, como se sabe", añade Megenny, "no se produjo en esta obra ninguna huella de su epifanía cultural que experimentó al visitar el continente africano" ("García Márquez", 216-17). Explica que la causa de ello puede radicar en la opinión, "externada por el mismo García Márquez, de que es mejor mirar hacia el futuro para tratar de mejorarlo, en vez de perder el tiempo pesquisando el pasado". Y agrega más adelante:

Posiblemente sea por eso por lo que nuestro autor colombiano ha preferido no tocar los tambores de la lejana África en sus escritos, pues ellos representan un pasado degradante para la raza de color y no inspiran augurios felices para la construcción positiva de América Latina. No obstante esto, lo cierto es que García Márquez siempre ha proclamado que las tragedias del pasado no tienen que ser la fuerza determinista que nos lleva inexorablemente hacia un futuro igualmente trágico, sino que son el testimonio de la batalla constante que emprende el hombre para defender sus derechos básicos a lograr la felicidad y la libertad . . . En ese sentido, la trata esclavista en el Caribe y todas sus dramáticas consecuencias le hubieran servido a García Márquez de inspiración para mostrar cómo los negros y los mulatos han sufrido también los efectos dañinos de las presiones sociohistóricas, económicas y políticas en que los esfuerzos individuales se ahogan en un inmenso mar de tiranía y de opresión ("García Márquez" 221).

Para Megenney, García Márquez escamotea o reprime la herencia afrocolombiana, aunque ésta aflora en su obra de manera subconsciente, y el novelista mismo no había notado su presencia, ni su gran potencial artístico.

En general, los negros no son protagonistas en la narrativa de García Márquez². Quizás una excepción sería el protagonista de "Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles" (1951). Pero Nabo es un personaje de rasgos más oníricos y subjetivos que sociológicos o concretos, como sucede con los relatos iniciales de García Márquez. Nabo es ante todo un ente literario de condición exótica³. Aun así se pueden captar algunos rasgos que marcarán la tónica de los personajes negros del novelista colombiano, como son la marginalidad y el terrible aislamiento. Pues Nabo es un negrito encargado de cuidar a los animales de una caballeriza, y ha quedado idiotizado después de recibir en la frente la coza de uno de los caballos. Desde entonces, vivirá encerrado hasta que, convertido en un negro bestial, equino, romperá la puerta y se escapará. A pesar de su papel protagónico, Nabo no tiene voz activa en la narración: sólo lo percibimos a través de un narrador en tercera persona y otra voz plural, posiblemente la de los dueños de la casa.

La misma fuerza bestial y oscura en que se convirtió Nabo emergerá en el cuento "En este pueblo no hay ladrones", publicado once años después. En el texto, Dámaso, un muchacho a la deriva, chulo y aprendiz de ratero, roba unas bolas de billar en el pueblo, hecho insólito porque, como dice uno de los personajes, "en este pueblo no hay ladrones. Todo el mundo conoce a todo el mundo" (García Márquez, *Los funerales* 34). De ese modo, cuando ven a un

forastero rondando por el puerto, la policía comienza a buscarlo. Esa misma noche, Dámaso va al cine con unos amigos y:

De pronto, las imágenes de la pantalla palidieron y hubo un estrépito en el fondo de la platea. En la claridad repentina, Dámaso se sintió descubierto y señalado, y trató de correr. Pero en seguida vio . . . a un agente de la policía, el cinturón enrollado en la mano, que golpeaba rabiosamente a un hombre con la pesada hebilla de cobre. Era un negro monumental . . . El negro se rodó por el reguero de sillas, perseguido por dos agentes que lo golpearon en los riñones hasta que pudieron trabarle por la espalda. Luego el que lo había azotado le amarró los codos por detrás con la correa . . . Las cosas sucedieron con tanta rapidez, que Dámaso sólo comprendió lo ocurrido cuando el negro pasó junto a él, con la camisa rota y la cara embadurnada de un amasijo de polvo, sudor y sangre, sollozando: "Asesinos, asesinos" (García Márquez, *Los funerales* 38).

En esta escena, la realidad se impone al plano de lo imaginario, y el negro parece materializarse en medio del cine. Como Nabo, es una fuerza oscura de dimensiones monumentales que irrumpirá en la conciencia de esa población marginada, compuesta probablemente de blancos y mestizos. La película continúa, pero su tono cómico (es una película de Cantinflas) contrasta con la tragedia del negro, y Dámaso no volverá a reír. El negro se transforma en lo otro, en lo desconocido, pues como indica Certeau, la identidad no es una sino dos: el uno y el otro (*The Writing* 314). En este cuento de corte realista,

como en otros textos de García Márquez, lo extraño se convertirá en catalisis de latentes instintos colectivos: "Algo se movió en lo más primitivo de sus instintos. Ana sabía entonces que Dámaso estuvo en el cine, y comprendió por qué acababa de enterrar las bolas de billar debajo de la cama" (García Márquez, *Los funerales* 40).

Es verdad que en el texto no hay violencia política⁴, como en *La mala hora* y *El coronel no tiene quien le escriba*, pero la escena del negro deja un regusto amargo entre los asistentes al cine. que la fantasía de la película consigue borrar por un momento. Al encenderse la luz, se miran entre sí, "como asustados de la realidad" (García Márquez, *Los funerales* 39) que, junto a la marginación de los personajes, pone de manifiesto la crueldad y la corrupción habitual en los detentores del poder en la narrativa de García Márquez. Luego que Gloria, una prostituta, le dijera a la policía que el negro había pasado la noche con ella, el alcalde la coacciona para que calle, volteándole el cuarto "al revés y al derecho", y la amenaza con llevarla a la cárcel por cómplice. Al final, Gloria soborna al alcalde por veinte pesos (García Márquez, *Los funerales* 49).

La verdadera violencia que subyace en el texto es la socioeconómica, no la política. García Márquez presenta a los estratos más humildes de la población colombiana, a los moradores de los tugurios, los burdeles con sus chulos, prostitutas y homosexuales; son seres que subsisten a duras penas, excluidos de la sociedad. Entre ellos aparece de súbito otro ser desclasado, un forastero, para colmo negro, es decir, doblemente marginal. Primero se le ve merodeando por el puerto, por las afueras de la geografía textual, y jamás superará esa

condición periférica. Sólo sabremos de él --como sucede con Nabo--, lo que dicen los otros, los habitantes del pueblo, y hasta el narrador ha limitado su óptica. En el primer cuento era un narrador omnisciente que podía penetrar en el nebuloso pensamiento de sus personajes. En el cuento, "En este pueblo no hay ladrones", lo sigue siendo con los principales personajes, pero cuando se trata del negro, el narrador se torna equisciente; sabe con respecto a éste, lo mismo que ellos⁵

El embarque del negro, (posiblemente hacia otra jurisdicción donde será juzgado, como sucede con los hermanos Vicario en *Crónica de una muerte anunciada*) es todo un espectáculo: "Ana se sentía agotada aquella mañana. Pero se contagió de la excitación del pueblo. Recogió más aprisa que de costumbre la ropa para lavar esa semana, y se fue al puerto a presenciar el embarque del negro. Una multitud impaciente esperaba frente a las lanchas listas para zarpar. Allí estaba Dámaso" (García Márquez, *Los funerales* 50). La frustración colectiva ha encontrado una válvula de escape, y el negro se convierte en un chivo expiatorio. No es casual que lo conduzcan por en medio de la plaza, las muñecas atadas a la espalda con una soga tirada por un policía -como a Nabo, a quien amarraron las extremidades al recluirlo en una habitación para siempre--, mientras dos agentes armados con fusiles caminaban junto a él. Lo habían despojado de la camisa y tenía el labio inferior partido y una ceja hinchada "como un boxeador", y esquivaba las miradas de la multitud "con una dignidad pasiva". Después lo colocarán en el techo de la lancha, igual que a un animal, atado de pies y manos a un tanque de petróleo (García Márquez, *Los*

funerales 51).

Es difícil que haya un retrato del negro sin distorsión⁶. Como dice Octavio Ianni, la identidad del blanco contiene una especie de reflejo de la identidad que él le imputa al negro, y éste, para identificarse, necesita aceptar pasiva o críticamente, la identidad imputada por el blanco (54). El negro en el cuento cumple de manera cabal el papel de víctima que se le asigna. Por esta razón, esquivo las miradas curiosas de la multitud "con una dignidad pasiva", concitando la compasión y simpatía de la gente, en particular de las mujeres, que reclaman la condición humana del negro: "Un ser humano no puede aguantar tanto sol", dice una de ellas (García Márquez, *Los funerales* 51). Desde esta perspectiva, la condición kafkiana de Nabo --que recuerda *La metamorfosis*-- se transforma en una historia común y sentimental, en el cuento "En este pueblo no hay ladrones": la del pobre negro contra sus victimarios, del subgénero paternalista de *La Cabaña del Tío Tom*.

El negro domesticado

Entre los personajes negros de las novelas de García Márquez, sobresale el señor Carmichael, tanto que recibe la distinción de transitar de las páginas de *La mala hora* a las del cuento "La viuda de Montiel". Porque el señor Carmichael no es un negro común y corriente, sino el leal contador de la familia Montiel, el único que no abandona a la viuda cuando muere su esposo, José Montiel. No importa que los Montiel se enriquecieran con los bienes de los muertos y perseguidos de la oposición, en connivencia con el alcalde. El señor Carmichael

será siempre un "perseverante" y "diligente" servidor. Aunque grandes sumas del dinero de la viuda Montiel pasan por las manos del honrado contador, él seguirá siendo un pobre de solemnidad. Y se le ve acudir, infructuosamente, a casa de don Sabas, el cínico adinerado de *El coronel no tiene quien le escriba*, en busca de 200 pesos prestados (García Márquez, *Mala hora* 176-77). Sin embargo, casi nadie aprecia al señor Carmichael, y hasta los más pequeños de sus once hijos se resienten de su severidad. En una atmósfera cargada de violencia social y política, el señor Carmichael se mantiene impasible, ganándole su indiferencia el desprecio de algunos, como sucede cuando se niega a hablar de política con el barbero, miembro activo de la oposición:

-- ¿Sabe quién estuvo aquí?

--Carmichael --dijo el sirio--.El desgraciado del negro Carmichael --confirmó el peluquero como si hubiera deletreado la frase--. Detesto esa clase de hombres.

--Carmichael no es un hombre --dijo el sirio Moisés--. Hace como tres años que no compra un par de zapatos. Pero en política, hace lo que hay que hacer: lleva la contabilidad con los ojos cerrados (García Márquez, *Mala hora* 54).

En efecto, más que un ser humano, el señor Carmichael es una especie de bestia doméstica de los Montiel. En el texto hay varios detalles que confirman esa condición: cuando lo encarcelan, para obligarlo a firmar un documento que le permitiría al alcalde adueñarse de los bienes de los Montiel, Carmichael se niega rotundamente. No importa que lo dejen sin comer durante largas horas y

bajo un aguacero en el patio del cuartel, él continúa negándose. Cuando el alcalde, exasperado, le dice: "Eres una mula", el narrador acota: "Lo miró con una tierna mansedumbre" (García Márquez, *Mala hora* 189), pero pudo haber añadido: "como lo haría un perro".

El zoomorfismo de Carmichael conecta con la animalidad inicial de Nabo, y con el trato que recibe el negro del cuento "En este pueblo no hay ladrones". Con la diferencia de que en este último texto la bestialidad procede de los militares y de las ciegas fuerzas instintivas de la multitud marginada. La brutalidad, que más de uno le endilga a Dámaso, el raterillo, es prueba de ello. En cuanto a Carmichael, su problema no es tanto el color de su piel como su seudo imparcialidad, que lo convierte en cómplice de los turbios negocios de los Montiel sin beneficio alguno: no tiene siquiera con qué comprarse un nuevo par de zapatos. Su acción es tan obtusa como la de Dámaso (que roba las bolas de billar porque no quería irse con las manos vacías, dejando al pueblo sin diversión), y absurda la forma en que su honradez se manifiesta. En ambos casos hay individualismo, una falta de solidaridad.

Durante la esclavitud, los negros solían dividirse en dos grupos. El primero era el de los esclavos domésticos, que servían en la casa del amo y a veces eran sus descendientes. Estos esclavos se identificaban totalmente con el amo y su familia y su posición suponía algunos privilegios. El segundo grupo era el de los esclavos de la plantación o del campo, *field negros*, los que se rebelaban o se lanzaban al cimarronaje⁷ (Jackson 35). El señor Carmichael, con su lealtad a todo precio, es un hombre alienado por una total dependencia y

subordinación hacia los Montiel y, como Nabo, recuerda la prosapia de los esclavos domésticos. En "la Viuda de Montiel", el narrador lo describe como un negro viejo de piel lustrosa, siempre de blanco, que lleva un eterno paraguas, y aberturas en los zapatos para aliviar la presión de los callos (García Márquez, *Los funerales* 86); detalle este último que puede ser un reflejo de su insensibilidad de espíritu.

El zoomorfismo, en la narrativa de García Márquez, no es un fenómeno exclusivo de sus personajes negros y mulatos, ni es un recurso neutro: puede cargarse de empatía o rechazo. Ya vimos que Melquiades era un gitano con "manos de gorrión"; Amaranta, al nacer, "era liviana y acuosa como una lagartija" y la gitana con quien se escapa José Arcadio era "una ranita lánguida" (*Soledad* 79, 115,119); la abuela de la cándida Eréndira parecía "una hermosa ballena blanca" (*Eréndira* 93); en el cuento "En este pueblo no hay ladrones", se dice de un hombre que bailaba en el burdel "que habría sido aún más feliz si además de las piernas y los brazos hubiera tenido una cola" (*Los funerales* 97); y en *El coronel no tiene quien le escriba*, don Sabas tiene una tristeza de batracio en los ojos. Aunque el zoomorfismo del negro, en la narrativa del novelista colombiano, puede teñirse de ribetes positivos o negativos, hasta ahora, en los personajes estudiados, el balance es negativo. Incluso, el abogado negro del coronel, si bien está presentado de manera digna, en medio de una pobreza similar a la de su cliente, semidescalzo, con sólo dos colmillos en la mandíbula, el detalle de sus "nalgas otoñales", demasiado voluminosas para la silla, pone una nota maligna en su descripción⁸. Además, era un negro monumental: una

réplica de Nabo y el preso sin nombre vistos antes, que se repite más adelante como un negro gigantesco trepado en una mesa con una culebra al cuello, vendiendo medicinas sin licencia (61, 40, 46, 96), escena común en el Caribe⁹.

En *El amor en los tiempos del cólera*, hay un giro respecto a los personajes negros. En este sentido, el más notable de éstos es quizás Leona Cassiani. En su caso, el zoomorfismo se transfiere a su nombre, de ninguna manera accidental, dada la importancia semántica que confiere el autor a los apelativos de sus personajes¹⁰. Apoyándose en el simbolismo astrológico de su nombre, el narrador presenta a Leona Cassiani como a una figura dotada sobre todo de un gran instinto de poder. La fuerza brutal de los otros personajes negros de García Márquez, en el caso de Cassiani, se transfiere a su carácter. Florentino Ariza la encuentra en la calle y habiéndola confundido con una prostituta, y tal vez para acallar su conciencia, le consigue un cargo ínfimo en la Compañía Fluvial del Caribe, dirigida por su tío, con quien trabaja. A partir de ese momento, y a base de una silenciosa astucia, Cassiani ascenderá rápidamente en la Compañía. Su seriedad, modestia y consagración la conducirán en poco tiempo a la puerta de la secretaria general, un escalón por debajo de Florentino, donde se detiene por lealtad a él. García Márquez no escatima tinta para describirla:

Leona Cassiani tenía un talento diabólico para manejar los secretos, y siempre sabía estar donde debía en el momento justo. Era dinámica, silenciosa, de una dulzura sabia. Pero cuando era indispensable, con el dolor de su alma, le soltaba las riendas a un

carácter de hierro macizo. Sin embargo, nunca lo usó para ella. Su único objetivo fue barrer la escalera a cualquier precio, con sangre si no había otro modo, para que Florentino subiera hasta donde él se lo había propuesto sin calcular muy bien su propia fuerza. Ella lo hubiera hecho de todos modos, desde luego, por una indomable vocación de poder, pero la verdad fue que lo hizo a conciencia por pura gratitud (*Del cólera* 269).

Para que no haya dudas, a continuación García Márquez ratifica el simbolismo del nombre de Leona, explicando que su personaje seguía siendo "una leona de la calle" (*Del cólera* 270), y la distingue con el equívoco privilegio de acompañar a Florentino Ariza, aproximadamente, desde la mitad de la novela hasta el final feliz. En Leona Cassiani, esta vez el zoomorfismo equino o canino de los otros personajes se transforma en un depredador, en un felino, que goza de noble prosapia en el bestiario occidental. Pero los rasgos positivos de Leona Cassiani están mediatizados por algunos detalles que vale la pena destacar. Primero, cualquiera teoría feminista vería en Leona Cassiani otra discriminación textual. Porque si es verdad que a puro pulso se levantó de su condición marginal, todavía lo sigue siendo en cuanto a su género, y tal vez en cuanto a su raza. Como personaje, a ella le sobran las cualidades que a Florentino Ariza le faltan: agresividad y audacia para medrar en la sórdida arena de la Compañía. Florentino tiene más alma de poeta que de ejecutivo de una empresa de la magnitud de la Compañía Fluvial del Caribe.

Como todo personaje, aparte de su matiz antropomórfico, es función,

Leona funge de comodín narrativo, es un desdoblamiento o complemento de Florentino Ariza, de su masculinidad. Sin ella no era posible conducir a feliz puerto el romanticismo de éste. Por esa razón, nunca tiene relaciones sexuales con ella, pues dada su "gracia mulata", no hubiera habido motivo alguno para no casarse con la "verdadera mujer de su vida", y olvidar la obsesión mitológica con Fermina Daza; mujer ésta de la estirpe de Elena de Troya, cuyo solo atributo es su belleza de molde caucásico. En vez de esto, el narrador explota las grandes dotes maternas que, según el mito astrológico, adornan a las mujeres del signo de Leo o la proverbial compasión de las mulatas. Cassiani, en su madurez, refrena sus grandes atributos de reina amazona, y sustituye a la madre muerta de Florentino Ariza. Con las garras limadas, hará de niñera para el bebé viejo en que se ha convertido su protector: le limpia la ropa cuando se derrama los alimentos sobre ésta, lo baña y le pone lavativas después que se rompe un tobillo, cuando regresa de perseguir a la anciana Fermina (García Márquez, *Del Cólera* 449-53). Al llegar a la madurez, el espléndido destino de Leona, su olfato para el poder, queda trunco: asume a conciencia el papel subalterno del negro en la narrativa de García Márquez, frente a un Don Juan decrepito y de más débil carácter. Al final, Leona queda convertida en la versión femenina, refinada, del perruno señor Carmichael.

Repican los tambores africanos

Es en la novela *Del amor y otros demonios* donde aparece, por fin, con profusión, el componente negro en la obra de García Márquez. Si bien no oímos

con total nitidez "los lejanos tambores de África", que Megenney añora en su artículo mencionado antes, escuchamos, al menos, las cálidas voces del barrio de los esclavos, el bullicio del puerto esclavista y, ante todo, oímos a una marquesita hablando tres lenguas africanas. Como siempre, García Márquez se cuida de no caer en lo pintoresco, mientras que mulatos, negros e indios continúan asumiendo un papel marginal. El gran escenario del mundo garcíamarquiano sigue siendo, al parecer, para los personajes blancos, o casi blancos, y mestizos¹¹. Porque la fábula epidérmica de la novela nos cuenta "la leyenda de una marquesita de doce años cuya cabellera le arrastraba como una cola de novia, que había muerto del mal de rabia" (11). Pero a nivel del sentido profundo del lenguaje, la verdadera historia del texto es la confluencia de tres culturas y razas. Específicamente, la cultura de los esclavos es determinante en el destino de la marquesita. Nacida de un matrimonio sin amor, entre una mestiza y un noble criollo, Sierva María, desde el primer instante, queda al cuidado de una esclava de personalidad enérgica, que la educa a su manera en el sincretismo:

La madre la odió desde que le dio de mamar por la única vez, y se negó a tenerla con ella por temor de matarla. Dominga de Adviento la amamantó, la bautizó en Cristo y la consagró a Olokun, una deidad yoruba de sexo incierto, cuyo rostro se presume tan temible que sólo se deja ver en sueños, y siempre con una máscara. Traspuesta en el patio de los esclavos, Sierva María aprendió a bailar desde antes de hablar, aprendió tres lenguas africanas al

mismo tiempo, a beber sangre de gallo en ayunas y a deslizarse por entre los cristianos sin ser vista ni sentida, como un ser inmaterial (60).

Ésa será la tragedia de Sierva María. Aunque blanca de piel, emocional y culturalmente, se comportará como toda una africana, y tras morderla un perro rabioso, los médicos y curanderos, tratando de prevenir el mal, la llevarán a un estado de cansancio y enervamiento tal que el clero de la ciudad confundirá su histeria con la posesión demoníaca. El choque de culturas hace el resto. En el convento de monjas de clausura, adonde su padre la conduce, después de una conversación con el obispo, toda manifestación de la idiosincrasia africana de la niña será exagerada, tergiversada o interpretada como prueba de su endemoniamiento. Pues si Sierva María es totalmente analfabeta, y hermética como los africanos (63), las monjas no eran menos ignorantes y, además, fanáticas. Como las mujeres de su tiempo, las clarisas "tenían vedada cualquier clase de formación académica" (García Márquez, *Del amor* 111).

Desde su inicio, la novela nos sumerge en un ámbito donde el ingrediente africano abunda, es parte del trasfondo ambiental. García Márquez desciende hasta la época colonial y nos conduce hasta el puerto esclavista de Cartagena, permitiéndonos entrever algunas de sus actividades:

El barco de la Compañía Gaditana de Negros era esperado con alarma desde hacía una semana, por haber sufrido a bordo una mortandad inexplicable. Tratando de esconderla habían echado al agua los cadáveres sin lastre. El mar de leva los sacó a flote y

amanecieron en la playa desfigurados por la hinchazón y con una rara coloración solferina. La nave fue anclada en las afueras de la bahía por el temor de que fuera un brote de alguna peste africana, hasta que comprobaron que había sido un envenenamiento con fiambres manidos (*Del amor* 13).

Fue precisamente en el puerto esclavista donde a la marquesita la mordió el perro rabioso, cuando una esclava mulata la arrastró hasta allí, adonde les habían prohibido llegar. Este exordio guarda consonancia con el pasado de la familia: el abuelo de la niña había sido un "negrero de horca y cuchillo". Y Bernarda, la propia madre de la niña, aprovechando los privilegios de la familia, había restablecido la fortuna --que el marido liquidó al donar casi todo su mayorazgo a la Iglesia-- por medio del tráfico de esclavos y del contrabando. Habiendo conseguido una licencia para importar mil esclavos en cuatro años y tres mil barriles de harina, hizo el agosto de su vida: vendió los mil negros convenidos, pero en vez de tres mil barriles de harina, importó doce mil. Fue el más grande contrabando del siglo (García Márquez, *Del amor* 49, 60-61).

El ingrediente africano parece funcionar en la novela como una suerte de justicia poética. Por ejemplo, Bernarda conoce a un Adonis negro, un liberto, cuyo capcioso nombre es Judas, que sería la causa de su perdición. Después de comprarlo, se vuelve loca por él, hasta que Judas muere trágicamente, en presencia de Bernarda, en un pleito de taberna contra tres galeotes. Luego ella se da a las drogas y al desenfreno sexual con los esclavos negros, a los que escogía en grupo o celebra orgías, junto a sus amigas de escuela¹². Pronto los

excesos la afean y destruyen, y termina pagándoles a los esclavos en oro puro por sus servicios sexuales. "La fortuna venida por agua, por agua se le iba", concluye el narrador (García Márquez, *Del amor* 65). Lo que en forma menos poética significa que el dinero obtenido con la trata de esclavos, con los esclavos se le iba.

Como ocurre en otros textos de García Márquez, todo lo relacionado con los detentores del poder, sea la aristocracia, los antiguos nobles o la ciudad de Bogotá, se torna oscuro y estéril, como sucede con la familia de los Carpio en *Cien años de soledad*. En el caso de los marqueses de Casaldiero, los progenitores de Sierva María, las circunstancias son muy similares. Si nos detenemos en la casa, que "había sido el orgullo de la ciudad", veremos que estaba arruinada y lóbrega. En los salones todavía se conservaban los pisos de mármoles ajedrezados, y algunas lámparas de lágrimas con colgajos de telaraña, pero "todo estaba saturado por el ambiente opresivo de la desidia y las tinieblas" (*Del amor* 18). Y si pasamos al marqués, notaremos que era un hombre muy extraño, medio retrasado e inútil, la versión masculina de Fernanda del Carpio. El narrador añade que era un hombre de escasas luces, temeroso de los animales. Tenía también el talante lúgubre, la catadura sigilosa, la índole contemplativa, las maneras lánguidas y el habla despaciosa y "una vocación mística que parecía condenarlo a una celda de clausura". El narrador advierte también que era un hombre fúnebre de "la cáscara amarga" y una palidez de lirio, cuya pusilanimidad es tan extrema, que es Bernarda quien prácticamente lo viola y lo despoja de la virginidad, cuando él había cumplido 52 años y ella 23

(*Del amor* 16, 50-51, 58). Es decir, este personaje sintetiza las características de los Carpio, incluyendo al padre de Fernanda y al hijo de ésta, el aprendiz de papa. Hay otro detalle que lo asocia con Saenz de la Barra, el despiadado asesino de *El otoño del patriarca*: "lo único que quedaba de las infulas señoriales del primer marqués eran los cinco mastines de presa que guardaban las noches" (*Del amor* 18).

Hasta en el caso del doctor Juvenal Urbino, descendiente de la antigua nobleza colonial, cuya familia quedó en un estado de decadencia honorable después de la independencia y la abolición de la esclavitud, y a pesar de todas las virtudes cívicas y personales con que el narrador lo adorna, éste no acaba de aceptarlo. En la opinión de Minta, García Márquez ve claramente los peligros que implica mitologizar a un personaje como ése, de legitimizar todas las actitudes y creencias que subyacen en su posición (*Del cólera* 22, 138). Al final, como a todo descendiente de la aristocracia, le ajusta cuentas: el hijo de Urbino y Fermina Daza, médico también, como su padre, es un profesional intrascendente, una versión más compasiva del marqués de Casaldueiro:

El doctor Urbino correspondía a su imagen pública: era de recursos escasos, de maneras torpes y sufría de unos sobresaltos súbitos, ya fueran de alegría o de disgusto, y de unos rubores inoportunos que hacían temer por su fortaleza mental. Pero era sin lugar a dudas, y se le notaba demasiado a primera vista, lo que Florentino Ariza temía más que se dijera de él: un hombre bueno (*Del cólera* 446).

Aunque casado, y pasados los 50 años, el doctor Urbino parece que no

tendría descendencia. Con él se extinguiría la línea masculina de su ilustre apellido porque incluso su hermana Ofelia, casada también, y residente en Nueva Orleans, sólo había parido hembras. Así mismo, a pesar de la simpatía de García Márquez hacia Sierva María (manifestada en el familiar sustantivo "niña" y el afectuoso diminutivo "marquesita"), ésta es un personaje de la categoría del último Buendía-del Carpio, el cola de cerdo, con la diferencia de que ella fue concebida sin amor, sólo por el oportunismo de la madre. Bernarda la odia precisamente por su parecido físico con el padre y por eso, en un instante de ira, le espeta: "Eres idéntica a tu padre . . . Un engendro" (*Del cólera* 35). Sierva María se salva, al principio, de la decadencia vital que ya marca a los suyos --la misma que determinó la vida de Fernanda del Carpio-- gracias a la energía que le infunden los africanos, pues su padre lo único que pudo enseñarle fue a tocar un instrumento arcaico, la tiorba¹³.

En vez del ritualismo católico de la aristocracia, y a diferencia de Fernanda del Carpio, la marquesita crece en medio de los cultos a los dioses de África y, desde que pequeña, los esclavos le habían ido colgando los collares religiosos de sus numerosas deidades. Cuando Sierva María muere a la edad de 12 años, llevaba al cuello 16 de esos collares (García Márquez, *Del cólera* 60). Aprendió a bailar los diferentes ritmos africanos mejor que los mismos esclavos, y ese sentido del ritmo le permitía caminar con la gracia y elegancia de ciertas negras. Al mismo tiempo, la condicionaba tal vez, llegado el momento, para "las íntimas fiestas del lecho amoroso", de las que habla René Depestre (349), y que Fernanda nunca conoció. Mientras el petrarquesco Delaura (a quien

le encargan al principio la tarea de exorcizarla y termina enamorado de ella de manera irracional), había vivido en perpetua castidad, Sierva María creció en medio de una atmósfera de licencia sexual en el patio de los esclavos. Su gracia natural la había convertido en una verdadera reina, pero una reina africana:

Estaba en la sala de actos, cubierta de joyas legítimas y con la cabellera extendida a sus pies, posando con su exquisita dignidad de negra para un célebre retratista del séquito del virrey. Tan admirable como su belleza era el juicio con que obedecía al artista . . . El vestido de reina le daba una edad y una elegancia que le revelaron [a Delaura] hasta qué punto era ya una mujer (García Márquez, *Del cólera* 142-43).

Sierva María es un auténtico producto sincrético. Nacida de sangre mestiza y de la debilitada savia peninsular, el amor y cuidado de sus esclavas africanas la humanizan y ennoblecen, salvándola de la endeble influencia de sus progenitores, hasta que el poder colonial decide rescatarla del hechizo de la diabólica cultura africana, y con ella destruye a Sierva María, el postrer engendro de los Casaldiero. Pues si la niña nació sin la cola de puerco, desde el punto de vista de la cultura dominante, creció con un apéndice no menos repugnante: la cultura africana, la del subordinado. Su filiación con el engendro de los Buendía queda anunciada en la comparación con que se le describe cuando arriba al mundo: "parecía un renacuajo descolorido", además de haber nacido "sietemesina y mal" (García Márquez, *Del amor* 59).

Para los colonizadores europeos, la cultura del nativo es inferior y

diabólica, pero su ambigua conciencia cristiana les genera sentimientos de culpa. De ahí la invención del buen salvaje, que tan buenos frutos diera en el romanticismo y hasta hoy, ha contribuido a la idealización del indio en detrimento de la imagen del negro¹⁴. Sin embargo, Colón, el iniciador del mito del buen indio, no sólo creó un anverso, dejó también su reverso: los caribes mencionados antes. Cuando desaparecen los malos indios, el mito se transfiere al esclavo africano, que pasa a ser "el mal salvaje", creación paralela a la otra, de la retorcida y ambigua conciencia colonial. Evidentemente, en la escala social reflejada en la novela, todos los negros son esclavos y ocupan el último lugar. Una excepción es Judas, el liberto, pero él mismo se vende a Bernarda por 250 pesos, convirtiéndola después en su esclava a nivel sexual y psicológico y arrastrándola a la sexualidad propia de la mayoría de los esclavos. Porque cuando ella descubre la promiscuidad compulsiva de Judas, "se conforma con las sobras" (García Márquez, *Del amor* 33-34), a pesar de su orgullo roto, y al final termina actuando como él.

En *El amor y otros demonios*, sólo aparecen dos personajes indios: el padre de Bernarda Cabrera, que "tenía unos ojitos tristes y mudos" y Sagunta la hechicera; se habla de "tenderetes de indios", y el padre de Bernarda es un antiguo capataz del primer marqués, "venido a más en el comercio de ultramarinos" (59,13, 57). La misma Bernarda reafirma su condición social, que considera superior a la del negro cuando sale encinta: "Le recordó [al marqués] que no era negra, sino hija de indio ladino y blanca de Castilla, de modo que la única aguja para zurcir la honra era el matrimonio formal" (58). Pero el impulso

hacia la cúspide de padre e hija se agota pronto. El único acto memorable de ambos, por común acuerdo, fue la seducción del insípido Ygnacio de Casaldueiro, a quien Bernarda pronto humillará fornicando de manera demencial con los esclavos del trapiche, antes de hundirse para siempre en el vicio y la desidia. En cambio, el poderoso componente africano es como un invisible personaje, que encarna por un corto lapso en Dominga de Adviento, y se desliza de manera insidiosa por todo el ámbito novelesco, adueñándose de lo que halla a su paso. Aparte de Sierva María y sus padres, el cura Delaura terminará absorbido por la energía "diabólica" de la cultura africana. Sin mencionar las repercusiones que todo el proceso de exorcismo habría dejado en la conciencia del obispo, cuya intransigencia causará la muerte de la niña, y quien se ve obligado a castigar y borrar de sus afectos al favorito Delaura.

La novela se estructura en la coincidencia de tres culturas: la negra, la indígena y la blanca. La lucha entre ellas se concreta tal vez por el esfuerzo de cada una de curar a la niña del mal de rabia que, al fin y al cabo, nunca se le manifiesta. La rabia que parece haber sido inoculada a Sierva María es la cultura de los esclavos; por ejemplo, aprendió a comer testículos y ojos de chivo, guisados con manteca de cerdo y sazonados con especias ardientes, y a deslizarse sin ser oída por los pasillos de la casa, como un fantasma, con el sobresalto de la madre. Es tanto así que después de la mordida del perro rabioso, el padre inicia un proceso de "reconquista" cultural de su hija y advierte tajantemente a los esclavos que la niña no tiene más que una familia y sólo es de blancos. La madre piensa lo contrario: "Lo único que esa criatura tiene de

blanca es el color", dice (García Márquez, *Del amor* 37, 63).

También tenemos a la enigmática Sagunta, con visos de encarnación de las fuerzas espirituales indias, quien a pesar de sus cualidades celestinescas, parece velar por madre e hija, surgiendo cuando menos se le espera, como sucede cuando el marqués y Bernarda se casan: "El párroco de la iglesia vecina ofició la boda dos días después, con los padres de ella y los padrinos de ambos. Cuando terminaron, Sagunta apareció de donde nadie supo y coronó a los recién casados con las guirnalda de la felicidad". Sagunta es un personaje de rasgos sincréticos, que se jacta de tener las llaves de San Huberto, patrono de los cazadores y sanador de los arrabiados. Es ella quien le informa al marqués que la niña había sido mordida por el perro y la primera en efectuar su ritual contra la rabia en el cuerpo de la niña, embardunada con "unturas de indios" (García Márquez, *Del amor* 59, 23, 24, 71). Los esclavos, a su vez, tratan de preservar a la niña del mal de rabia. Pero el suyo, más que un rito mágico, es una ceremonia de carácter medicinal. El aspecto religioso de la cultura africana se manifiesta apenas en los collares que lleva Sierva María al cuello, y en la muñeca que Bernarda encuentra flotando en el fondo de una tinaja y piensa que es un maleficio africano de la niña contra ella (García Márquez, *Del amor* 63). Éste es un eco de una escena similar en *El amor en los tiempos del cólera*¹⁵. El tercer y definitivo ritual será el del poder religioso oficial, el del exorcismo, ordenado por el obispo. La presencia del otro negro, la antítesis del señor Carmichael; no el genuflexo, sino el agazapado, el que está listo para saltar al cuello del amo, se asoma apenas: "Por primera vez solo en la tenebrosa

mansión de sus mayores, apenas si podía dormir en la oscuridad, por el miedo congénito de los nobles criollos de ser asesinados por sus esclavos durante el sueño" (García Márquez, *Del amor* 55). Aquel negro nunca llega a concretarse¹⁶. Ni la palpitante realidad del Palenque de San Basilio, fundado por un rey bantú. Sólo se alude como un lugar donde a Sierva María le hubiera gustado refugiarse con Delaura, y la habrían recibido sin duda como a una reina (García Márquez, *Del amor* 183).

Los demonios culturales

La ciega energía de la cultura negra, que en Leona Cassiani era felina y regia, a falta de un personaje negro adecuado, encarna en Sierva María, adueñándose de su alma. Sólo Delaura, que ve más con los sentimientos que con la razón, es capaz de entrever el problema claramente, y le advierte al obispo: "Creo que lo que nos parece demoniaco son las costumbres de los negros, que la niña ha aprendido por el abandono en que la tuvieron sus padres" (García Márquez, *Del amor* 124). Entonces se apresta el escenario para un drama de dimensiones diabólicas entre la Iglesia, representante del poder oficial, y la cultura africana, la voz subordinada que se busca suprimir. Por algo el cuerpo poseído es siempre femenino, como indica Certeau¹⁷ (*Writing* 245) y ocurre en este caso, en el que, tras bastidores se representa una relación entre el discurso masculino, encabezado por el obispo, y su alteración femenina. Es decir, Sierva María desestabiliza el discurso patriarcal y a través de su drama, en el escenario diabólico de las relaciones coloniales, se ponen en juego

tensiones políticas y religiosas, como son los enfrentamientos entre el obispo y las monjas clarisas. En ese contexto, no es extraña la aparición del virrey y su esposa, camino a Santa Fe, que entran y salen por el proscenio, permitiéndonos por un instante asomarnos al despliegue de la parafernalia del poder colonial, como si se tratara de un teatro barroco.

El drama de Sierva María es su transgresión, el haber cruzado los linderos de su cultura para adentrarse en otra geografía oscura, desconocida y, por lo mismo, inquietante. Porque toda posesa asume el discurso de la alteridad, y el discurso demonológico o teológico asume frente a ella una posición de superioridad, basada en la razón o el conocimiento (Certeau, *Writing* 250). Aparece entonces el exorcista, una voz inquisitiva que agrede, mientras la voz pasiva y femenina de la posesa se limita a responder. Y si bien el poder juega con Sierva María, ella juega también con el público:

[La abadesa] tendió una mano colérica para tocar a Sierva María, y le gritó:

"Eres cómplice y serás castigada".

La niña levantó la mano libre con una determinación que paralizó a la abadesa en su sitio.

"Los vi salir", [a los demonios] dijo.

La abadesa quedó atónita . . .

"Tenían alas de murciélago", dijo Sierva María aleteando con los brazos.

"Las abrieron en la terraza, y se la llevaron volando, volando,

hasta el otro lado del mar".

El capitán de patrullas se santiguó espantado y cayó de rodillas
(García Márquez, *Del amor* 192).

Sierva María subvierte todos los códigos de la cultura de Occidente, y se niega sobre todo a leer y a escribir, a acceder a la memoria escrita del discurso colonial. Prefiere la oralidad de la cultura primitiva, inmediata, directa y de alcance limitado, pero viva. El discurso oficial no puede tolerar ese otro discurso alienante de Sierva María porque lleva la huella de la alteridad que el poder quiere reprimir o esconder. Las lenguas africanas que habla Sierva María se convierten literalmente en jergas diabólicas: "Cuando más concentrada estaba [Bernarda] en sus negocios sentía en la nuca el aliento sibilante de serpiente en acecho, y daba un salto de pavor. . . Ella le aumentaba el susto con una retahila en lengua yoruba"¹⁸ (García Márquez, *Del amor* 62).

Es difícil definir la posición sociocultural de un individuo o grupo valiéndose de nociones geométricas (Sorokin 359), pero todo discurso posee un lugar asignado por el poder; no en vano Sierva María es encerrada en una celda del convento. La función del exorcista o de la policía colonial es reprimir la subversión que la posesa lleva a cabo en el discurso oficial y asignarle un lugar exacto, pues ella traiciona "la topografía lingüística con la cual se puede organizar el orden social" (Certeau, *Writing* 247). Sierva María responde tan sólo a dos tipos de señales: las del afecto que le tienen los africanos y Delaura (en quien encuentra el amor que no recibió de sus padres, aunque un amor con matices incestuosos: por la edad, Delaura podía ser su progenitor) y frente a los

signos africanos. De ahí su empatía inmediata con el padre Aquino, un hombre pleno de amor hacia los esclavos, que domina sus lenguas, e hijo de madre cuarterona, como Florentino Ariza en *El amor en los tiempos del cólera*. Pero el mismo fatalismo que marca a Santiago Nasar, en *Crónica de una muerte anunciada*, se manifiesta en el destino de la niña. Esa misma noche el padre Aquino muere misteriosamente ahogado en el aljibe del patio de su iglesia. Y no se trata del influjo de Sófocles, el trágico griego favorito de García Márquez, sino de una manifestación paralela, de otra superstición mediterránea, la del Caribe.

El obispo, a través de Delaura, que funge de exorcista, quiere restituir al "yo" de Sierva María su significado social porque ella ha asumido otro nombre: "María Mandinga", el apelativo con que alterna su nombre cristiano, y con él, otra identidad. Pues todo nombre le asigna al sujeto un lugar en el lenguaje, que asegura orden en la práctica sociolingüística, así como unas "esencias" (Certeau, *Writing* 256-57). María Mandinga evidencia un ser nuevo y sincrético, un producto caribeño, inquietante para el poder oficial. La lengua castiza se contamina con la fonética del esclavo. Un ente mestizo, que no es europeo, ni indio, ni tampoco africano, ha surgido en el escenario. Lo otro, sobre todo lo negro, necesita ser reprimido porque sólo el poder oficial asigna a todos un lugar exacto "donde puedan hablar en nombre del rey" (Certeau, *Writing* 264). Es decir, en nombre de Dios, porque el discurso oficial occidental es el mismo discurso divino, en particular en la teocracia colonial española.

Delaura sólo trata de reclasificar a Sierva María dentro del discurso teológico. Por esta razón, el obispo, un hombre cuyo "reino era de este mundo"

(García Márquez, *Del amor* 102), es tan intransigente en el caso de "posesión" de Sierva María, y cuando cae Delaura, él mismo lo sustituye sin titubear. Trastornado por el traspie de su protegido y por la muerte indescifrable del padre Aquino, "el obispo reasumió los exorcismos con una energía inconcebible en su estado y su edad". Pero por un instante, en pleno rito, Sierva María logró liberar una pierna, dándole al obispo un golpe de talón en el bajo vientre que lo derribó. "Sólo entonces se dieron cuenta de que había podido soltarse porque su cuerpo era tan escuálido que ya no lo sujetaban las correas". Ante el escándalo, el Cabildo Eclesiástico, aconsejó interrumpir el ritual, pero el obispo se opuso (García Márquez, *Del amor* 197).

Se trata de defender la propiedad del lenguaje, que es exclusivamente divina. El obispo no busca tanto salvar el alma de la niña, como preservar una propiedad teológica: "Un contrato que reserva toda posesión del lenguaje a Dios" (Certeau, *Writing* 265). Sierva María ha subvertido los signos, ha desarticulado los significantes occidentales, que se han vuelto caóticos. Ahora no sabemos en qué categoría caben; si son verdaderos o falsos. Ignoramos si podemos inscribirlos en la realidad o la ficción, pero si sabemos que jamás podremos hacerlo en el discurso racional. Sierva María se aprovecha de su drama e insinúa la presencia del otro, del negro o del indio, que acechan para fracturar el discurso de Occidente, para esbozar otra posible esencia: el ser caribeño o americano.

Mitología de la mulata

Antes del Renacimiento, en Occidente, el negro no existía: se hablaba de los moros, seres humanos, de acuerdo a Depestre, "con una misteriosa geografía porque ésta era desconocida" (Smorkaloff 4). Heródoto, al discutir los hábitos, costumbres y orígenes de diferentes grupos humanos nota a veces la variación de su piel, pero apenas si le da importancia al asunto. Al referirse a un pueblo de origen egipcio, con piel negra y cabello crespo, observa que esto carece de interés, ya que otras naciones presentan los mismos rasgos (Smedley 693). Siglos más tarde el capitalismo naciente convirtió al africano en mercancía y, para acallar la conciencia esclavista, se creó el concepto de negro, como ya antes lo habían hecho con el indio. Gonzalo Fernández de Oviedo, por ejemplo, tildaba a los indios de degenerados, para justificar su explotación, y Colón exageró el canibalismo de los caribes para esclavizarlos, como fue señalado en el primer capítulo; al africano comienzan a imputársele innumerables taras, y sus rasgos físicos se convierten en una marca social para él y sus descendientes. A partir de ese momento, se le asignan los márgenes de la sociedad americana y la subordinación, y la palabra "negro", más que una categoría racial, pasa a ser una mitología, una condición ontológica, con sus vertientes históricas y económicas. En la mente de algunos europeos, el concepto de raza se desarrolló como una manera de racionalizar la conquista y el tratamiento brutal de los indígenas americanos y, en especial, como perpetuación de la esclavitud de los importados africanos (Smedley 695). Y en lo que toca a la narrativa de García Márquez, aunque no existe en ella discriminación contra el negro, éste

parece morar en un espacio exótico cercano a la extranjería.

De los estereotipos nacidos con el concepto "negro", uno de los más difundidos en América Latina es el que se refiere a los encantos de la mulata. Tanto que se piensa que la atracción de ésta sobre el blanco ha sido determinante en el mestizaje del Caribe colombiano desde el siglo XVII y, hasta hoy, en Colombia se cree que las mulatas son afrodisíacas (Willems 44). En el Brasil, durante el período colonial, el mito llegó a extremos aberrantes. Existía allí la creencia de que una negra virgen era el antídoto más eficaz contra la sífilis¹⁹ (Freyre, *Casa-grande* 317). En consecuencia, los amos contagiaban a menudo a las jóvenes esclavas con el llamado mal francés. Una visión similar se desprende de la obra de García Márquez. Por sus cuentos y novelas desfila una buena cantidad de negras y mulatas que ejercen con frecuencia la prostitución. Una de ellas, es Nigromanta, la joven prostituta que inicia al último de los Aurelianos en los placeres del sexo (*Soledad* 521), y en *Crónica de una muerte anunciada*, el burdel parece estar compuesto en su totalidad de las "mulatas del placer" de María Alejandrina Cervantes (89).

El estereotipo de la mulata está tan arraigado que existe una abundante literatura en su honor, entre cuyas páginas sobresalen las que dedicara, en el siglo XVIII, Médéric Moreau de Saint-Mery a la seductora "fille de couleur". Según el viajero francés, la mulata es una sacerdotisa de la diosa Venus, cuyo ser entero sólo existe para darse al amor, con un fuego tan ardiente que se extingue sólo con la muerte. El culto al amor es su único código y completa felicidad. La mulata, prosigue Moreau de Saint-Mery, es encantadora, atractiva y

sensible. Posee sobre todo una cualidad muy peligrosa: su talento para ofrecer al hombre más placer del que éste puede igualar. Añade que se adorna con abundancia de costosas joyas y lleva lujosos vestidos, pero es frugal en el comer y muestra una exquisita limpieza, bañándose constantemente. Dice Moreau de Saint-Mery que la mayoría de ellas vive con hombres blancos, bajo el título poco merecido de amas de llaves porque, en realidad, todas fungen como esposas. Dado su modo de vida, abundan las enfermedades venéreas entre ellas. No obstante esos efectos negativos del placer excesivo, hacia los 35 años adquieren una sorprendente robustez que renueva sus encantos. Respecto a sus cualidades morales positivas, casi no existe mulata que las tenga, pues son pocas las excepciones al patrón de conducta descrito, concluye con tristeza Moreau de Saint-Mery (81-84, 88).

Fanon, el siquiatra martiniqueño, pulverizó la falacia junguiana de que existe un inconsciente colectivo de carácter cerebral y heredado, y demostró que sólo hay un inconsciente social formado por una serie de prejuicios, mitos y actitudes de un grupo determinado (152). En la narrativa de García Márquez, el inconsciente social colombiano parece manifestarse, en lo que a negras y mulatas respecta: se asocian con la belleza, la energía física y de carácter, con la sensualidad y el sexo, pero existe esa ambigüedad hacia ellas, común en Latinoamérica²⁰, y que en la novelística de García Márquez se convierte en estereotipo. El sello de la cultura negra que, en opinión de Freyre, todos llevan en algunas zonas de Brasil (*Casa-grande* 283) parece irrumpir también en el subconsciente de los personajes blancos o mestizos de García Márquez,

respondiendo al llamado de la sirena negra²¹. El juez Arcadio, en *La mala hora*, podría ser el ejemplo acabado de ello, ya que para escapar de la violenta atmósfera del pueblo sueña con largos domingos de mar, con mulatas insaciables que hacían el amor de pie detrás del portón de los zaguanes (32). Y el dictador de *El otoño del patriarca* parece tener un harén de ellas.

Quizás donde mejor se nota el estereotipo colectivo es en el caso de Leona Cassiani: "Levantó la vista y la vio, en el extremo opuesto, pero muy bien definida entre los pasajeros. Ella no apartó la mirada. Al contrario: la sostuvo con tanto descaro que él no podía pensar sino lo que pensó: negra, joven y bonita, pero puta sin lugar a dudas"²². O la forma en que se describe a la doctora Bárbara Lynch, mulata jamaicana: "Parecía de un sexo más definido que el del resto de los humanos" (García Márquez, *Del cólera* 263, 347). Lo mismo sucede en *Crónica de una muerte anunciada*, Ángela le habla a San Román en sus cartas "de la trilla de fuego de su verga africana" (124). Y al virrey de *Del amor y otros demonios*, la visión de la esclava abisinia desnuda le parece insoportablemente peligrosa. En el cuento "El rastro de tu sangre en la nieve", cuando Billy Sánchez irrumpe en el vestidor donde Nena Daconte se hallaba desnuda, ésta no atina más que a decirle que tenía que comportarse como un negro (García Márquez, *Doce cuentos* 221). Otro detalle muy ilustrativo del estereotipo sexual es que otro de los escasos negros protagonistas, en la narrativa de García Márquez, sea una mulata brasileña, cuyo intencionado nombre es *Maria dos Prazeres*, y cuyo oficio, como el de "las mulatas del placer", en *Crónica de una muerte anunciada*, es la prostitución.

El triángulo negra-blanco-blanca, que aparece en *El amor en los tiempos del cólera*, es otro estereotipo de la literatura de tema negro. En el caso de los Urbino y la doctora Lynch, se ponen de manifiesto problemas socioculturales como son el desprecio y el antiguo celo de la mujer del amo blanco hacia la mulata, que a veces le costaba la vida a ésta, o sufrimientos infligidos por el ama blanca. Todo el prejuicio y ambivalencia latinoamericanos se resumen en una frase: "Y lo peor de todo, carajo: con una negra. Él corrigió: 'Mulata'. Pero entonces toda precisión salía sobrando: ella había terminado. --Es la misma vaina --dijo--, y sólo ahora lo entiendo: era un olor de negra" (García Márquez, *Del cólera* 361).

Pero desde Moreau de Saint Mery hasta García Márquez los sustentadores del mito son conscientes de que el concepto racial "mulato" es ante todo socioeconómico. Porque la esclavitud no terminó con la emancipación; sus secuelas persisten hasta hoy. "El estudio de estas últimas", afirma Germán Carrera Damas, "necesariamente conduciría a la conclusión incómoda de que la esclavitud, lejos de quedar relegada al pasado de las sociedades latinoamericanas, es parte constitutiva de su presente" (35). García Márquez es también consciente de las causas del problema. Dice que las negras o mulatas a menudo a las seis de la tarde todavía estaban con el desayuno, y entonces no les quedaba más recurso que usar el sexo como cuchillo de salteador de vereda (*Del Cólera* 264).

La mulata pertenece a una categoría socio-racial surgida de la manumisión, pues, en general, el hecho de tener padres blancos significaba

adquirir la libertad. Según el *Código negro* de 1685, si el padre blanco de un infante nacido de madre esclava era soltero, éste podía casarse con su esclava, logrando la libertad de ambos. Si no, tenía preferencia para comprar a la esclava y obtener su manumisión, pues, como acota C. L. R. James, en esos tempranos años, el prejuicio racial no era fuerte. En Haití, en 1789, había 7.000 mulatas libres, y de ellas, 5.000 eran prostitutas o amantes de los blancos (37, 32)²³ porque era ésa la única forma en que podían sobrevivir, al quedar a la deriva en un estado intermedio entre la clase de los esclavos y la de los blancos. No tenían otras armas que sus encantos, que les servían para esclavizar a su vez al amo y obtener la libertad de sus parientes y a veces hasta la de sus amigos (Hearn 339). Porque en África, como en otras partes del mundo, el erotismo puro y simple no existía; ésta es una invención europea reciente (Bastide, *African Civilizations* 41). El aspecto sexual y económico del matrimonio, en el África primitiva, se manifestaba en una especie de trueque contractual regulado por reglas estrictas. La deculturación premeditada fue un recurso técnico aplicado a la explotación del trabajo del esclavo, para despojar a éste de su humanidad y lograr su sometimiento, "ya que la cultura común imparte dignidad, cohesión e identidad a un grupo humano" (Moreno Fraginals 16). La prostitución de la mulata viene a ser la versión envilecida del ritual africano del matrimonio.

En 1823, Lafcadio Hearn analizó el mito de la "fille de couleur" que, según algunos escritores blancos, era la mujer más bella y refinada de los trópicos. Para otros, era simplemente la mujer más bella del mundo. Hearn reafirma estos asertos y añade que posee pruebas fehacientes de que la ponderada bondad de

corazón de negras y mulatas, en particular hacia el enfermo y el extraño no era una exageración. Pero añade que el mito de la mulata se estaba extinguiendo, tras desaparecer las causas económicas que lo sustentaban. En la atmósfera de decadencia colonial de Martinica, la mulata no era ya la misma: era menos fiel, casi nunca amaba al blanco, y aunque le brindara su cuerpo, estaba más endurecida y era menos dependiente. Ahora le interesaba conseguir lo mejor para sus hijos, y alcanzar una educación para ellos (342-52).

Hearn va más allá de Jean-Baptiste Labat y analiza también la visión negativa del mulato, pues si el sacerdote apunta sus cualidades positivas, dice también que son malignos y capaces de los más grandes crímenes (l: 225), de modo que mulato y mulata no parece que fueran hermanos²⁴. Hearn va a las raíces del problema: si la mulata usa los encantos, comunes a todas las mujeres, para alcanzar su libertad, el mulato debía hacerlo a través de sacrificios económicos o participando como soldado contra las invasiones de otras potencias (349). Habría que añadir que el mulato podía rebelarse más fácilmente que la mujer, contra el amo o lanzarse al cimarronaje. Con frecuencia, su categoría social lo situaba en una posición incómoda, entre blancos y negros, siendo despreciado por ambos, a lo que él respondía con la misma vehemencia.

Tanto en el caso del hombre como el de la mujer, los mulatos son miembros de una variante racial, un producto de la Colonia y de la emancipación. Ésta última creó los estereotipos del negro borracho, perezoso y mentiroso, y la prostituta²⁵ (Bastide, *African Civilizations* 318). Pero en Brasil eran las amas blancas quienes mandaban a sus jóvenes esclavas a las calles y

muelles a vender su cuerpo, recibiendo las señoras esclavistas el importe (Freyre, *Casa-grande* 449). La lujuria negra, lo mismo que la pereza del esclavo, son creaciones coloniales, proyecciones del blanco en éste. Los perezosos eran los amos, y antes que el negro, la lujuria la trajeron los españoles, italianos, portugueses y judíos, y encontraron en la moral sexual de los indígenas condiciones favorables para la expansión de su salacidad (Freyre, *Casa-grande* 321). El amo creó la poligamia en las Antillas con las esclavas negras. Mientras que el negro, al principio, carecía de mujer y se dio a la masturbación y a la homosexualidad en muchos casos²⁶. Luego la plantación destruyó toda la institución familiar africana e incentivó la promiscuidad, tal como se alude en *Del amor y otros demonios*, donde los esclavos practicaban el cambio de mujeres entre ellos y la sodomía (19). Es de notarse, en esta novela, la instrumentalización del esclavo como mercancía sexual, como sucede con Judas y la abisinia; que los lujuriosos son los blancos y la mestiza, la ninfómana, al estilo de lo que dice Roger Bastide de las indias brasileñas: se daban por placer al negro²⁷. La sexualidad del negro americano es un producto colonial en el que la lujuria del europeo parece haber jugado un factor importante.

En síntesis, en la narrativa de García Márquez, el negro y la mulata funcionan como estereotipos sexuales y reflejan arcaicas situaciones coloniales, en una cultura periférica. Puesto que los centros de poder colombianos no consideran su cultura negra importante y, por lo mismo, tampoco su zona caribeña. En general, la marginación social de negros y mulatos se refleja en el texto: son personajes secundarios con una esencia prefijada antes de que

concreten su existencia por medio de decisiones libres. Únicamente Petra Cote²⁸, en *Cien años de soledad*, parece escapar a este destino. Apenas si nos damos cuenta de que es una mulata; sus rasgos raciales son un accidente sin importancia. Sólo nos fijamos en su fertilidad de tótem caribe, que sintetiza la vitalidad macondiana frente a la cicatería existencial de Fernanda del Carpio²⁹. Su generosidad sin límites reafirma la bondad de negras y mulatas ponderada por los cronistas, y que podría ser origen de un mito más benigno: el de ser madre de la humanidad³⁰, del que habla la moderna paleontología. Acaso este es el mito a desarrollar en el futuro; no el de su trágica sensualidad³¹.

NOTAS

¹ Bell-Villada subraya la abundancia de extras y amantes mulatas en *Crónica de una muerte anunciada* y especialmente en el *Amor en los tiempos del cólera* (García Márquez 23).

² Fabio Rodríguez Amaya hace notar cómo a diferencia de otros autores -- Carpentier, por ejemplo-- "en las obras de García Márquez ningún negro sea el protagonista" (71).

³ Para Vargas Llosa, "Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles" es el más faulkneriano de los primeros relatos de García Márquez. No sólo por su forma sino también por su materia: parece situado en el *Deep South*: entre peones semi-esclavos, haciendas con caballos, niñas aristocráticas con servidumbre de color y bandas de saxofonistas en las plazas (*Deicidio* 228).

⁴ Vargas Llosa opina que en este cuento hay una abolición de la política: en cambio, la visión de las clases populares se enriquece en grado sumo (*Deicidio* 361).

⁵ La perspectiva del narrador del cuento parece influir en el análisis que hace Vargas Llosa de éste en su libro *García Márquez: historia de un deicidio*. Su atención se centra en la pareja Ana-Dámaso. Al negro anónimo apenas si lo ve.

⁶ De acuerdo a Richard L. Jackson, fue el ex-esclavo y abolicionista norteamericano Frederick Douglas quien probablemente escribió que los negros nunca pueden ser retratados de manera imparcial por parte de los artistas blancos. Le parecía casi imposible que el blanco reflejara al negro con exactitud y sin exagerar enormemente sus rasgos distintivos (45).

⁷ Esta clasificación es original del activista norteamericano Malcom X.

⁸ Éste es un buen ejemplo de la deformación aludida por Douglas. Un rasgo racial del abogado negro --su esteatopigia-- le sirve al narrador para ironizarlo.

⁹ Si nos guiamos por el nombre. *Blackman*, podría tratarse de un negro porque la imagen de un negro gigantesco, vendiendo pócimas subido en una mesa y con una culebra en el cuello, es recurrente en la narrativa de García Márquez. Ya se dijo que apareció en *El coronel no tiene quien le escriba*. En "Blacamán el bueno, vendedor de milagros", no se especifica el color del protagonista. De ser negro, ésta sería una de las pocas ocasiones en que el negro asume el papel central en la narrativa de García Márquez, aunque es un protagonismo reticente. El origen de dicho personaje es una historia que le contó al novelista en ciernes un celador del puerto de Cartagena. Blacamán era un hombre mitad mago y mitad bandido que había sido llevado a Cartagena con el propósito de que embalsamara a un virrey ahogado en un aljibe, para que siguiera gobernando después de muerto (*Notas* 257).

¹⁰ En el prólogo de la novela *Sobre mesa* de José Asunción Silva, García Márquez declara que siempre ha tenido la impresión subjetiva y quizás arbitraria, de que si los novelistas no encuentran nombres creíbles para sus personajes, nadie creerá lo que éstos hacen en las novelas. Añade que "Juan Rulfo era uno de los bautistas más certeros" (25). Pudo haber encabezado la lista con Miguel de Cervantes Saavedra.

¹¹ El ideal racial de los personajes de García Márquez parece ser la muchacha del cuento "El avión de la bella durmiente" de los *Doce cuentos peregrinos*: "Era bella, elástica, con una piel tierna del color del pan y los ojos de almendras verdes, y tenía el

cabello liso y negro y largo hasta la espalda, y un aura de antigüedad que lo mismo podía ser de Indonesia que de los Andes" (81). La visión colectiva se percibe como mestiza: "Eran hombres y mujeres como ellos, de cabellos lacios y piel parda, que hablaban su misma lengua y se lamentaban de los mismos dolores" (*Soledad* 125). No obstante, tanto narrador como personajes perciben frecuentemente el llamado de la sirena negra, de la que habla Bastide y que mora en el inconsciente del blanco --o del mestizo en este caso--: lo mismo que el negro se percibe como blanco (*African Religions* 72).

¹² A no ser que la frase tenga un sentido figurado, habría aquí una contradicción. En la página 111, el narrador omnisciente afirma que las mujeres de aquel tiempo tenían vedada cualquier educación académica.

¹³ En los textos de García Márquez, algunos instrumentos musicales antiguos, tales como el clavicordio, el arpa y la tiorba se convierten en símbolo de la tradición peninsular y la decadencia.

¹⁴ Doris Sommer en su libro *One Master for Another* demuestra como Manuel de Jesús Galván ignora por completo al negro en la novela *Enriquillo*, excluyéndolo del mito nacional, en un país de negros y mulatos, como es la República Dominicana. A la vez, coloca a un indio como el padre de la nación (56). Así mismo, Isabel de Sena dice que en la narrativa de Galván se articula la necesidad de fijar la identidad del país en la relación especular entre España y una América indígena, para eludir el drama de otra imagen especular: la haitiana (434). Otro trabajo que profundiza en la alienación racial dominicana es "A Tomb for Columbus in Santo Domingo. Political Cosmology, Population and Racial Frontiers" de Christian Krhon-Hansen. Es preciso añadir que el

problema no es sólo dominicano, sino de buena parte del Caribe, como puede apreciarse en la obra de Fanon.

¹⁵ La escena es un eco de una similar en *El amor en los tiempos del cólera*. A Fermína Daza le envían una muñeca comprada en Martinica que, al cabo de un tiempo, empieza a crecer desmesuradamente ante los ojos asombrados de ella (García Márquez 183).

¹⁶ En Cuba, entre 1836 y 1870, es decir en un lapso de 34 años, se presentan en los tribunales más de mil causas por muerte de amos, mayorales y administradores de ingenios, ejecutados por esclavos (Carrera Damas 41).

¹⁷ Esta sección se basa sobre todo en el capítulo seis del libro *The Writing of History* de Certeau.

¹⁸ En la narrativa de García Márquez, las negras y mulatas se asocian a veces con la serpiente y la crueldad. Por ejemplo, la haitiana de *El amor en los tiempos del cólera* "parecía un ídolo fluvial, impávido dentro del vestido negro, con los ojos de culebra y la rosa en la oreja" (29); la puertorriqueña Lázara Davis, "una mulata fina", es descrita con "ojos de perra brava", "ojos africanos que escudriñan sin piedad" y "terribles ojos de oro" (*Doce cuentos* 35, 45, 50), y la mulata brasileña María dos Prazeres tenía "ojos amarillos y encarnizados" (*Doce cuentos* 138). Porque si es verdad que las mujeres con sangre negra, en la mitología sexual garcíamarquiana, son sinónimo de sensualidad, se asocian, por metonimia, con la Eva bíblica. A ésta, y de acuerdo a Eva Figes, se le acusa de ser responsable de la mortalidad del hombre y de su caída del estado de gracia en que se encontraba. Una interpretación tal justificaría la dominación masculina, proyectando en la

mujer las debilidades del hombre. Al mismo tiempo, éste surge fuerte, intacto y moralmente superior (42). En un sentido más profundo, en la narrativa de García Márquez, la cultura africana quedaría ligada a lo demoníaco y peligroso, a la crueldad que el amo proyectaba en el esclavo. Recuérdese que en *Crónica de una muerte anunciada* los "ojos de oro" de Bayardo San Román, cuya madre es una hermosa mulata curazoleña, se asocian con el demonio (39).

¹⁹ Esta práctica no se limitaba a Brasil: en *Biografía de un cimarrón*, se dice que en Cuba "había un tipo de enfermedad que recogían los blancos. Era una enfermedad en las venas y en las partes masculinas. Se quitaba con las negras. El que la cogía se acostaba con una negra y se le pasaba" (Barnet 39).

²⁰ Según Jackson, la armonía racial latinoamericana es un mito, una distante realidad. El color negro se asocia con la fealdad, el pecado, la oscuridad y la inmoralidad; y el mestizaje latinoamericano no es más que una violación física y espiritual y cultural de la gente negra. Señala Jackson que en la República Dominicana y en Iberoamérica, en general, se espera resolver el problema del color eliminando la raza negra, "blanqueándola"; existe un linchamiento racial. Aunque las personas de piel parda, en el presente, son agradables a los ojos latinoamericanos, incluso como ideal estético o pareja sexual, la negritud sigue siendo un estigma, tanto o más que en Estados Unidos. En cuanto al negro puro, la preferencia del blanco por el mulato, como en la Colonia, lo ha dejado en la orfandad social, pues el mulato, (contrario a lo que sucede en Estados Unidos), tiende a asimilarse a la cultura blanca dominante; y el negro todavía sigue viviendo en un infierno. De acuerdo a Jackson, en Latinoamérica existe una ambivalencia racial que tiene muchos ilustres representantes. Bolívar [quien tenía sangre negra] creía

que el mestizaje era la base de la existencia nacional hispanoamericana, pero al final de su vida mostraba desprecio, mezclado con temor, hacia el negro [en *El general en su laberinto*, los dos generales del ejército fusilados "por traición" son mulatos]. Rubén Darío, Juan Montalvo y José Carlos Mariátegui prosiguen una tradición que ridiculiza al negro y al mismo tiempo se compadece de él. La ambivalencia se complica, pues algunos de ellos --como Las Casas durante gran parte de su vida-- defienden al indio y desprecian al negro (xi, xiii, 2-11, 134-35).

²¹ Bastide cree que en el inconsciente blanco brasileño mora una sirena negra: mientras que el negro se percibe a sí mismo como blanco (*African Religions* 72). Para Carlos Fuentes, esta última idea no tendría nada de extraño, pues el indio y el negro participan de la cultura europea (*El espejo* 263), pero para Fanon sería una forma de alienación racial, como se desprende de su libro *Peau noire, masques blancs*.

²² Es curioso cómo la ropa que llevaba Leona Cassiani refuerza el estereotipo: "Estaba vestida como las esclavas de los grabados, con una pollera de volantes . . . un descote que le dejaba los hombros descubiertos, un mazo de collares de colores y un turbante blanco" (García Márquez, *Del cólera* 264).

²³ El resto se dedicaba al comercio menor (Geggus 403).

²⁴ De acuerdo a Labat, los mulatos eran, comúnmente, bien hechos, de talle airoso, fuertes, hábiles, industriosos, valientes y audaces más allá de toda imaginación; poseían también muchísima vivacidad, pero eran veleidosos, orgullosos, taimados, malvados y capaces de los más grandes crímenes. Para el cura francés, la abundancia de mulatos en las Antillas se debía a que la negra era muy lasciva, y el blanco no lo era

menos. Le preocupaba el gran desorden que podría ocurrir en la Colonia, porque si el Rey no tomaba medidas, "*on ne verrait outre chose que des mulâtres*" (I: 215).

²⁵ Muchos escritores perpetúan estereotipos y mitos cuando proyectan la imagen del esclavo negro como repugnante, dócil, satisfecho, fiel; cuando caracterizan al negro atado a un pasado simiesco del cual no hay escape o cuando adoptan la imagen unidimensional de la mujer negra como animal sexual, desinhibido e inmoral (Jackson 132).

²⁶ En *Biografía de un Cimarrón* el ex-esclavo Esteban Montejo cuenta que durante la esclavitud, como las mujeres escaseaban, muchos hombres sufrían por no estar acostumbrados a esa forma de vida, y abundaba la homosexualidad. Según Montejo, esta práctica no vino de África; es decir, fue un producto del régimen esclavista. Después de la emancipación, los antiguos esclavos no querían formar un hogar ni tener descendientes porque temían que sus hijos pasaran por los mismos sufrimientos que ellos seguían experimentando (Barnet 39, 98).

²⁷ En Brasil, en el pasado, las indias se daban al indio por deber matrimonial, al europeo por dinero y al negro por placer (Bastide, *African Civilizations* 74).

²⁸ Otro personaje que logra mimetizarse es José Palacios, el servidor de Bolívar en *El general en su laberinto*, gracias a su pelo color de zanahoria, las pecas en la cara y los ojos zarcos. Pero había nacido esclavo en la casa del general "por un mal paso de una africana con un español" (García Márquez 99).

²⁹ Al negro en la narrativa de García Márquez le falta esa naturalidad que posee en la ficción brasileña que, en opinión de Ainsa, transita por los espacios novelescos

como un protagonista más, cargado siempre de una particular condición humana. El negro ha dejado de ser un personaje "incorporado" a la realidad brasileña, y ya es un "habitante" ("Demarcación" 335), como se capta en la obra de Jorge Amado. En Colombia, en la narrativa de Manuel Zapata Olivella, el negro asume una condición similar. Su novela *Changó el gran putas* es una valiosa epopeya que trata de abarcar toda la historia del negro americano, por medio de un expresivo lenguaje vanguardista. En esta obra Bolívar es juzgado en el "tribunal de los ancestros", entre otras cosas, por haber condenado al paredón a dos de sus generales, ambos mulatos, aludidos ya: "--¡Retirate antes de que despierte Changó y te escupa con su ira! Serás el encargado de recoger la sangre de los ekobios Piar y José Prudencio, fusilados por ti para que puedan cerrarse sus heridas" (239). En los dos casos parece que hubo envueltos conflictos raciales en las filas del ejército libertador, tal como se advierte en *El general en su laberinto* y en el libro del novelista negro colombiano.

³⁰ Señala Roland Oliver que la primacía de África en la evolución humana es un descubrimiento reciente, pero los científicos están aprendiendo a ver ese continente no sólo como un remanso pintoresco, sino como el lugar donde la humanidad adquirió las más profundas características genéticas. Oliver piensa también que si los recientes descubrimientos de la biología molecular se aceptan como válidos, el planeta no fue simplemente colonizado por África; fue recolonizado en su mayor parte por el primero y completo ejemplar de *homo sapiens* que salió de ese continente hace 250.000 años (252).

³¹ Por su parte, el mulato y el negro pueden verse como símbolo de libertad, puesto que los esclavos africanos, a través de la revolución haitiana fueron los primeros en introducir en el Caribe los conceptos de igualdad racial, abolición de la esclavitud.

descolonización y nacionalidad (Geggus 402). A estas ideas puede añadirse lo que observa Fuentes: "La cultura negra ha dado algunas de las más preclaras mentes jurídicas, políticas y parlamentarias del Nuevo Mundo" (*El espejo* 211).

EL DISCURSO POSTCOLONIAL O DE RESISTENCIA

García Márquez y las corrientes críticas actuales

García Márquez se ha convertido en un narrador favorito de las corrientes críticas actuales, como el post-estructuralismo, el posmodernismo y el postcolonialismo. En el fondo todas provienen de la misma fuente y coinciden en la misma actitud: una fuerte oposición a la modernidad y al absolutismo de sus sistemas científicos, filosóficos o políticos y su culto a la razón, y tienden a reivindicar la estética del realismo mágico. Y si la Europa ilustrada se apoderó de la antigua oposición latina --que retomó la Edad Media-- de civilización y barbarie y la proyectó hacia sus colonias, García Márquez tiende a fracturar ese discurso para erigir la voz caribeña y convertirla en sujeto. El novelista parte de ciertas tradiciones literarias occidentales para armar otro discurso y subvertir las oposiciones heredadas de la Ilustración, presentando otras alternativas estéticas, ideológicas o vitales, impelido por un afán anticolonial.

La modernidad comienza con la Ilustración, proyecto intelectual de emancipación humana del siglo XVIII que destaca, sobre todo, la racionalidad como vía de acceso al conocimiento y al dominio del hombre sobre la naturaleza, así como a la felicidad y la libertad, incluyendo la artística. Luego la Revolución Francesa pretende llevar a la práctica ese proyecto, mientras que la Revolución Industrial desarrolla inmensamente las fuerzas productivas. Rasgo

sobresaliente de la modernidad es la visión de la historia como un proceso lineal, ascendente, en que lo viejo cede su puesto a lo nuevo. "Ser moderno es estar abierto siempre a lo nuevo, en un proceso progresivo hacia un fin o meta superior. Componente esencial de la modernidad es, pues, la negación del pasado, de lo viejo, y la preeminencia del futuro, de lo nuevo". Sin embargo, en plena Ilustración, Rousseau da la voz de alarma contra los excesos de ésta, y en el romanticismo, Friedrich Nietzsche ataca los conceptos de superación y progreso. Para él, no hay ascenso sino retorno. Señala que los peligros de la modernidad son la ciencia, el racionalismo y "la muerte de Dios" (Sánchez Vázquez 6-7).

Muchas son las causas que en el siglo XX fueron socavando el legado de la modernidad: la claudicación moral de la ciencia y la técnica como promotoras de una humanidad mejor, después que se convirtieron en aliadas del frenesí destructivo en las dos guerras mundiales, y el fracaso de las utopías marxistas. A esto habría que añadir el apogeo de los medios de comunicación de masas, que han ido transformando la sociedad mundial, y el paso de la sociedad industrial a la de la cibernética¹. A nivel artístico, los movimientos de vanguardia de comienzos del siglo XX, surgidos, en parte, del desencanto con la fe en la ciencia y el progreso, fueron moldeando los cánones expresivos de una nueva sensibilidad en la que el humor, lo lúdico y el escepticismo dadaístas, así como la confusión de géneros, el pastiche surrealista, la búsqueda de alternativas a la razón como forma de abordar la realidad y la reivindicación de la cultura

popular --de la que se alejarían después-- pondrían las bases de una nueva estética, la del posmodernismo.

Ningún movimiento crítico en la actualidad posee tantos furibundos adeptos o rabiosos opositores como el posmodernismo, considerado por algunos como una corriente que destruye toda ilusión de objetividad o de significado absoluto, y por otros, como una sensibilidad que trata de promover nuestra emancipación de formas colonizantes del conocimiento, asociadas con estructuras de dominación evidentes o disfrazadas: estatismo, armamentismo nuclear, patriarcalismo y otras por el estilo (Falk 487-90). El posmodernismo es considerado, también, una reacción contra la pose de distanciamiento de las masas, que reivindica el kitsch y la cultura popular (Connor 238).

Para otros, como Perez Zagorin, el posmodernismo es una nueva forma de nihilismo que amenaza la existencia de la historia como disciplina intelectual. Al no diferenciar entre ésta y ficción, crea gran confusión². En verdad, hay más continuidad que diferencias entre modernismo y posmodernismo; éste es más bien una crisis particular del primero. Según David Harvey, sin embargo, el posmodernismo se deja arrastrar por su preferencia por la deconstrucción --que bordea el nihilismo-- y por la estética sobre la ética. Su retórica, prosigue, resulta peligrosa porque evita confrontar las realidades de la economía política y las circunstancias del poder global (116-17). Adolfo Sánchez Vázquez sostiene que la posmodernidad niega los metarrelatos y todo proyecto de emancipación, así como los conceptos de progreso y novedad; en ella se disuelve la historia como proceso unitario dotado de cierta coherencia y racionalidad; se exalta el

presente, se niega el futuro y hay una inclinación hacia la nostalgia por el pasado, que reivindica la autoridad y la tradición: es decir, es conservadora en este aspecto (9-13).

En posición totalmente opuesta, Linda Hutcheon, en su *Poética del posmodernismo (A Poetics of Postmodernism)*, le sale al paso a las aseveraciones arriba citadas. Ella niega que el posmodernismo sea ahistórico, aunque este movimiento cuestiona nuestras suposiciones sobre lo que constituye el conocimiento histórico. Muestra de esto es un tipo de novela que ella llama "metaficción historiográfica", que borra las fronteras entre ficción e historia. Se trata de una narrativa modelada en la historiografía, hasta el punto que está motivada y puesta en movimiento por la noción de historia como fuerza forjadora en la narrativa y en el destino humano (113). La metaficción historiográfica no niega los hechos registrados por la historia, sólo cuestiona el modo como los conocemos. El posmodernismo confronta la naturaleza problemática del pasado como objeto de conocimiento para nosotros en el presente (XIII, 3, 46, 92, 113). Observa Hutcheon que estas metaficciones historiográficas, y otras novelas estudiadas por ella abiertamente revelan estar relacionadas en forma íntima con la sociedad de consumo postindustrial y su fragmentación social (215). Desmiente así la acusación de apoliticidad que con frecuencia se le hace al posmodernismo. Según Hutcheon, la parodia es el recurso estilístico favorito de este movimiento, el cual ofrece una perspectiva del presente y el pasado que permite al artista hablar de un discurso desde el propio discurso. Por eso, la parodia parece haberse convertido en la forma de lo que

ella llama el "ex-centro", para quienes son marginados por una ideología dominante³ (35).

En Latinoamérica, el posmodernismo no asume los pronunciados rasgos nihilistas que tiene en Europa o Estados Unidos. Se cree que a partir de nuestra diferencia, de nuestra marginalidad, se puede realizar la potencialidad que elude al discurso hegemónico de Occidente (Yúdice 25). Prueba de ello es la variedad de obras latinoamericanas incluidas en el libro de Hutcheon mencionado antes, entre ellas *Cien años de soledad* de García Márquez, *Terra nostra* de Fuentes, *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *El libro de Manuel* de Julio Cortázar. Nuestra posmodernidad no es, meramente, un epifenómeno europeo o norteamericano, es en gran medida expresión de las clases medias progresistas, de su contacto con lo popular; es parte de la modernidad inacabada y una etapa importante de su crisis (Ruffinelli 41). Observa Antón Risco que la racionalidad no es la misma en el espacio europeo-norteamericano que en el nuestro. Señala que ante la imposibilidad de reescribir una historia, los escritores latinoamericanos "se esfuerzan en buscar una base a una identidad colectiva refugiándose en el mito", y este recurso del mito es condición necesaria a los comienzos, a toda creación (68, 74). Así mismo, la literatura latinoamericana posmoderna surge unida a experiencias excluyentes, propias de un espacio geográfico y cultural determinado, capaz de tolerar rasgos como lo simultáneo y lo no simultáneo, la sincronización de desarrollos desiguales, superposición y coexistencia de diversos modos de producción a la vez, con vestigios, supervivencias y tendencias anticipatorias (Steimberg de Kaplan 165).

Otro de los movimientos intelectuales de gran influencia en nuestra época es el postcolonialismo, una disciplina que surgió en forma paralela al posmodernismo y al post-estructuralismo, con los que algunos lo relacionan. Como estos dos movimientos, el postcolonialismo cuestiona los conceptos de jerarquía, otredad y las grandes narrativas históricas, proclamando el valor de lo marginal (VanZanten 13). Aparte de cualquiera similitud teórica entre ellos, según los postcolonialistas, en la práctica el post-estructuralismo, a pesar de toda su iconoclastia, es una vuelta al canon, sobre todo al romántico y a formas tradicionales de crítica literaria (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 118), y además a los teóricos postcolonialistas el posmodernismo les parece imperialista. El término postcolonial se refiere a una cultura nacional después de la partida de un poder imperial. Específicamente, es una cultura que surge entre los antiguos colonizados por las potencias europeas, y que tienen ahora alguna forma de independencia política, pero continúan viviendo con el legado económico y cultural del colonialismo. Según Susan VanZanten, los escritores postcoloniales se aferran a un humanismo provisional, contingente respecto a la historia y antiesencialista, con motivaciones éticas que los separan del post-estructuralismo, y que les sirve para explorar lo mágico, lo erótico y lo cotidiano. Sobre todo el realismo mágico –con su mezcla de lo fantástico, lo onírico y su agudo realismo– ha sido un aspecto de interés particular para aquellos críticos preocupados por la conjunción de posmodernismo y colonialismo (13-14). En este contexto, no sorprende que García Márquez sea un autor canónico para la teoría postcolonial⁴, porque muchos de sus libros constituyen un discurso contra

el colonialismo y sus consecuencias. Lo que la crítica postcolonial no parece advertir es que existen en ellos matices neorrománticos.

La actitud anticolonial o de resistencia en la obra de García Márquez ya ha sido destacada por la crítica. Para Arnold M. Penuel, el cuento de García Márquez "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada" es una compleja exposición literaria, similar a una parábola, sobre la naturaleza de las relaciones entre España y sus colonias americanas y, por extensión, sobre la naturaleza del colonialismo mismo. En el texto, cada detalle adquiere categoría alegórico-simbólica; por ejemplo, las respectivas psicologías de Eréndira y la abuela se complementan una a otra, porque la total ascendencia de la abuela sobre su ilegítima nieta se combina con la ciega sumisión de ésta. De la misma forma que las relaciones coloniales requieren un poder dispuesto a mandar y colonias dispuestas a obedecer. Todo el relato se convierte en un intento de demitificación anticolonial, y el deseo "de exponer las raíces psicológicas de la situación hispanoamericana actual" (67-68, 82), y sitúa a García Márquez en el campo de la literatura vanguardista del presente. Lida Aronne-Amestoy identifica a Esteban, el protagonista del cuento de García Márquez "El ahogado más hermoso del mundo", con el guerrillero argentino Ernesto Guevara. Según ella, "la atribución de un carácter libertario anticolonialista a Esteban expande y especifica el valor semántico de la acción global. Se confirman y precisan las connotaciones políticas y económicas de la transformación del pueblo, protagonista que queda adscripto a la biografía hispanoamericana" (45).

Michael Palencia Roth demuestra que García Márquez posee una conciencia profundamente anticolonialista, analizando aquella escena de *El otoño del patriarca* en la que el autor parodia el encuentro colonial, recurso muy del gusto de la estética posmoderna. En esa novela García Márquez usa la figura de Colón para realizar un ataque demoledor al proceso de colonización, y destruir de paso dos mitos: el que ha llegado a ser Colón mismo, y el mito del Nuevo Mundo, que ayudó a crear ("Prisms" 22):

Y habiendo visto que estábamos pintados para no despellejarnos con el sol se alborotaron como cotorras mojadas gritando que mirad que de ellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni blancos ni negros, y dellos de lo que haya, y nosotros no entendíamos por qué carajo nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nuestras madres nos parieron y en cambio ellos estaban vestidos como la sota de bastos a pesar del calor, que ellos dicen la calor como los contrabandistas holandeses, y tienen el pelo arreglado como mujeres aunque todos son hombres (García Márquez, *Del patriarca* 41).

Todo el pasaje del encuentro colonial, tan certeramente analizado por Palencia Roth, es clave en la narrativa del novelista caribeño porque permite vislumbrar el tejido organizador de su obra. La antinomia Caribe/mundo andino colombiano se presenta ahora como intención de socavar la antigua ideología colonial europea, o la de los grupos nacionales herederos de esa tradición; para erigir un espacio de la marginalidad, desde donde el Caribe, ámbito excluido por

excelencia, pueda insinuar su elusiva identidad. Al racionalismo europeo se opone el caos caribeño, con su espontaneidad y el desorden sensorial dionisiaco, que destruye y crea al mismo tiempo. La narración se convierte en espacio de reacción y resistencia, sometiendo el discurso de la modernidad a la más acerva crítica. De hecho, explica Malva E. Filer, "muchas obras posmodernas exhiben las contradicciones y las consecuencias de las promesas no cumplidas de la modernidad en las sociedades latinoamericanas, desenmascaran las secuelas del etnocentrismo y proyectan una actitud escéptica con respecto a la retórica de los grandes sistemas de pensamiento" (42).

Para algunos teóricos, el postcolonial es un discurso que surge en el momento mismo del encuentro colonial (Aschcroft, Griffiths, Tiffin 117), cuando la conciencia de los colonizadores empieza a proyectarse sobre una realidad virgen. Pero en este caso, más que postcolonialismo, habría que hablar de una actitud de resistencia del ente colonizado contra el colonizador. El Caribe es un mundo surgido de la experiencia colonial, y tras el retiro de las metrópolis, su economía, sus instituciones sociales y culturales continúan definidas por la antigua situación de dependencia. Por medio del discurso postcolonial caribeño, el sujeto colonizado construye estrategias para fracturar el binarismo colonizador/colonizado, con todo lo que esto implica.

De acuerdo a Palencia Roth, en la historia psicológica colonial de las letras latinoamericanas se pueden distinguir tres etapas. En la primera hay una confrontación entre dos culturas; en la segunda la mentalidad colonial es

internalizada, y a ésta corresponde El Inca Garcilaso de la Vega. La tercera y última etapa es de rebelión e intento de emancipación; ambas actitudes suponen un rechazo de la mentalidad colonial (Palencia Roth, "Prisms" 16-17). A la clasificación de Palencia Roth se le puede añadir una cuarta etapa que coincide con las teorías postcoloniales y presenta la emancipación literaria e independencia cultural de las matrices eurocéntricas⁵. En otro sentido, la obra de García Márquez, por sus preocupaciones políticas, parece avanzar más allá del posmodernismo y encajar en el discurso postcolonial o, más bien, desborda ambas tendencias y anula sus falsas diferencias, oscilando de una a otra. El novelista, sin embargo, no puede escapar a la nostalgia neorromántica de un socialismo primitivo que recuerda *El origen de la familia, de la propiedad privada y el Estado* de Federico Engels. El primer Macondo es un mundo utópico, un producto de la racionalidad, y en el cual se obvia la condición subalterna del negro y el indio.

Caribeños y europeos

En la obra de García Márquez, la modalidad caribeña es presentada como contrapuesta a la europea. Esta última es definida por una conducta metódicamente racional. Francis Bacon, con su *Novum organum*, puso los cimientos del pensamiento racional moderno, destacando los poderes de la ciencia y el método inductivo. Este pensamiento culminará en el siglo XVII con René Descartes y su racionalismo, base del movimiento de la Ilustración, caracterizado por algunos como oposición y contrafuerza del mito; el

racionalismo contradice a éste y escapa a su violencia (Habermas 107). Como afirma Ernest Cassirer,

el pensamiento del siglo XVIII . . . corresponde al desarrollo del espíritu analítico que es sobre todo un fenómeno francés. Francia fue y es la patria, la verdadera tierra clásica del análisis luego que Descartes completó su reforma, su radical transformación de la filosofía. A mediados del siglo XVII, este espíritu cartesiano penetra todos los ámbitos. No se impone únicamente en filosofía, sino también en literatura, moral, política, en la teoría del Estado y la sociedad, e incluso se afirma en teología, imprimiéndole a esta disciplina una forma completamente nueva (61).

García Márquez jamás pierde de vista estas premisas: en su novelística el espíritu francés será sinónimo de racionalidad y se opondrá totalmente a la idiosincrasia caribeña. Y es en un pasaje de *El otoño del patriarca* donde mejor se sintetiza la opinión de García Márquez sobre el racionalismo francés⁶ y la filosofía del progreso, cuando se refiere a los torturadores franceses al servicio de Saenz de la Barra: "Son racionalistas mi general, y por consiguiente son metódicos en la crueldad y refractarios a la compasión, eran ellos quienes hacían posible el progreso dentro del orden" (224).

Contrario a la espontaneidad y alegría vital que distinguen el Caribe, el espíritu francés aparecerá como su negación. Francés será el doctor suicida de *La hojarasca*, a quien siempre se le verá como un extraño en Macondo por su individualismo y pobre espíritu de solidaridad, y luego emergerá como fotógrafo

inválido y ex-presidiario en *El amor en los tiempos del cólera*. Su muerte resulta contradictoria porque, por una parte, el narrador declara que Jeremiah de Saint Amour amaba la vida con una pasión sin sentido" (29) y, por otra, una visión analítica de la existencia lo lleva a la desesperación, al enfrentarse al deterioro físico de la vejez. Su suicidio es un acto de meticulosa premeditación que había decidido muchos años antes en una playa de Haití, donde le había declarado a su amante negra: "Nunca seré viejo". Ella lo interpreta como un propósito heroico de luchar sin cuartel contra los estragos del tiempo, pero él fue más explícito: tenía la intención de quitarse la vida a los sesenta años (García Márquez 29).

En *El general en su laberinto*, la aparición del francés Diocles Atlantique es un pretexto para rechazar el absolutismo de los europeos que tanto exasperaba a Bolívar. El Libertador decía que, para los europeos, sólo lo que inventa Europa es bueno para "el universo mundo", y todo lo que sea distinto es execrable. Bolívar concluye afirmando que si hay una historia anegada de sangre, indignidades e injusticia, ésa es la historia de Europa (127-29). Otro personaje que representa la cultura gala en la misma novela es la francesa Camille, natural de La Martinica, la mujer más bella, más elegante y altanera jamás vista por el general, a quien se la presentan en Turbaco (161), y que tiene la facultad de atraerlo e irritarlo al mismo tiempo. El ejemplo más acabado de la negación del racionalismo y la filosofía del progreso, en las obras de García Márquez, es su novela *El amor en los tiempos del cólera*, y el personaje que mejor encarna tal pensamiento es Juvenal Urbino. Éste no sólo es el

abanderado de la ciencia y el progreso y uno de los polos antinómicos de esa novela: sintetiza también la tradición colombiana, los rezagos del dominio colonial español y la aristocracia blanca provinciana. La sagacidad narrativa de García Márquez lo sitúa en el bando de los liberales, para lograr una aparente neutralidad.

A diferencia del atildado y patricio Juvenal Urbino, surge su opuesto, Florentino Ariza, un hijo ilegítimo y feo, cuyo padre, mientras vivió, le pasó una manutención en secreto, pero nunca lo reconoció como hijo ante la ley. Si las armas de Juvenal Urbino son la inteligencia y la razón, el feo y triste Florentino Ariza será "todo amor", como lo define Hidelbranda, la prima de Fermina Daza con una frase típicamente femenina (García Márquez, *Del cólera* 86,189). Y si Juvenal Urbino es una parodia del provincialismo liberal, a quien se contrapone Florentino Ariza para negar todo lo que aquél representa, habría que acotar que, en algunos aspectos, Florentino Ariza no es menos paródico. Se trata de un personaje miope de nacimiento, al parecer, cuya divisa y exclusiva meta es el amor, como si fuera una caricatura de Cupido, el dioscecillo griego.

Mientras los demás ciudadanos, incluso Juvenal Urbino, viven obsesionados con ideas partidarias y preocupados por las luchas intestinas que desangran el país, Florentino Ariza sólo piensa en su amor por Fermina Daza y es indiferente a la política, y acaso el único en su país que arrastrara grillos de cinco libras por una causa de amor (García Márquez, *Del Cólera* 109). Tanto Florentino Ariza como Juvenal Urbino son personajes complejos, pues si Juvenal Urbino presenta varios niveles de significado, Florentino Ariza no encarna

únicamente la esencia caribeña: sintetiza también una reacción neorromántica frente al racionalismo. Ambos personaje y las tendencias que representan se tiñen de matices ideológicos, en una compleja dialéctica narrativa en que Fermina Daza funge como un simple mecanismo estructural para poner de manifiesto diferencias, al parecer, irreconciliables.

El suicidio, con tan fría "lucidez", de Saint-Amour, como protesta contra la vejez, y que aparece como obertura de *El amor en los tiempos del cólera*, fijará la tónica de la novela, colocando al francés en un plano diferente al de Florentino Ariza, quien demostrará lo contrario, y ofrecerá una refutación irracional de la lógica de la desesperación. El triunfo de la novela parece radicar en su acto de desafío, su negativa a aceptar la lógica de la decadencia y su intento de recobrar la vejez como un área vital de la experiencia humana (Minta 131). La racionalidad es la base de la amistad entre Juvenal Urbino y Saint-Amour, a quien éste consideraba el hombre más respetable que había conocido y a quien calificaba como "un amigo del alma". En verdad, la única afinidad de ambos era el vicio del ajedrez, entendido como "un diálogo de la razón y no como una ciencia" (28).

Desde el primer instante, Juvenal Urbino aparece como un producto de la cultura gala. A los 28 años regresa a su ciudad natal después de una larga estancia en París, donde hizo estudios superiores de medicina y cirugía. A continuación, se le describe como un Luis Pasteur juvenil y caribeño, con barba, chaleco y guardapolvos, "y el cabello dividido por una raya neta y pálida" (156). Todo en él está orientado hacia el orden y el progreso, comenzando con su vida

personal, cuya cotidianidad estaba pautada por una rutina fácil de seguir. Como indica su nombre, Urbino, la preocupación nodal de su existencia será la modernización de su ciudad, basándose en el modelo francés y los procedimientos "civilizados" adquiridos allí. La cultura francesa será siempre su norte y volverá a París en circunstancias determinantes de su vida, pero nunca conocerá el resto del país. Cuando los excesos climáticos y vitales de su ciudad amenazan con arrastrarlo hacia el caos, se suscribe a *Le Figaro* para no perder el sentido de la realidad (García Márquez, *Del cólera* 18, 31, 155-56, 233). Urbino, a través de la organización y la lógica busca crear un orden para neutralizar la exuberancia caribeña.

Juvenal Urbino no sólo era opuesto a los métodos curativos que había usado su padre --médico también, muerto en el cumplimiento de su deber durante una epidemia de cólera--, más caritativos que científicos y en muchos modos contrarios a la razón, sino que manda al desván los tratados de ciencia virreinal y de la "medicina romántica" (García Márquez, *Del cólera* 159). Quizás su abandono de la casa paterna --antiguo palacio de los Casaldueiro, que reaparece en *Del amor y otros demonios*--, para fijar su residencia en el barrio de La Manga (García Márquez, *Del cólera* 33) es un intento de ruptura con un espacio ligado a la escolástica de la Colonia, convirtiendo la nueva morada en una extensión de su orden mental. Si el emblema de la ciudad "ahogada en los recuerdos", para los historiadores, era la fortuna de un barco hundido, yacente en fondos de coral, la casa de Urbino "estaba en otro tiempo" y, por consiguiente, en otro espacio. Su pórtico de "columnas dóricas" remite al orden,

armonía y equilibrio neoclásicos, y el piso cubierto de "baldosa ajedrezadas blancas y negras", conecta con la racionalidad del ajedrez, pese a que el narrador explica que, más que a la pasión dominante del doctor, se debía a una debilidad de los maestros catalanes, constructores de la mansión. No en vano se habla de que la "coherencia europea" de la sala terminaba en el resto de la casa, donde las butacas de mimbre se confundían con mecedores vieneses y taburetes de cuero de artesanía local, un ámbito abigarrado, réplica del espacio caribeño. Éste termina en "la solemnidad meticulosa de la biblioteca". Allí "en un orden casi demente" había tres mil libros idénticos empastados en piel (García Márquez, *Del cólera* 33-35). Y si lo que caracteriza la filosofía y la ciencia occidental es la búsqueda de un rigor metodológico que descubra el proceso organizativo en la naturaleza (Clive 21), Urbino es, ante todo, un dómine científico.

El narrador anota que cuando Juvenal Urbino conoce a la que será su esposa, "todas sus reservas pasionales estaban concentradas en la suerte de su ciudad". Explica también que su espíritu renovador, su civismo maniático y su sentido del "humor retardado" eran sus virtudes más apreciables, pero suscitaban recelo y burlas solapadas. Ni la ciudad de su obsesión se salva de la mirada clínica de Juvenal Urbino, siendo consciente de su peligroso estado sanitario, de la acechanza mortal de las aguas de beber y del desastroso estado higiénico del mercado público (García Márquez, *Del cólera* 155, 160-63). Sus sentimientos están subordinados siempre a los mecanismos de la razón, y hasta cuando visita la casa de Fermina Daza por segunda vez, no se deja conducir por

sus instintos: "hace un gran esfuerzo para no perder la razón", bajo el efecto de los tragos y su interés por la muchacha (García Márquez, *Del cólera* 176).

Juvenal Urbino cumple el ideal moderno de poner la razón y la ciencia al servicio del hombre, para aumentar el poder de éste sobre la naturaleza, destruir el mito, y dominar el mundo: no sólo conjura el cólera, sino que funda la Sociedad Médica y es su presidente vitalicio, también presidente de la Academia de la Lengua y de la Academia de Historia. Logra la fundación del primer acueducto, el primer sistema de alcantarillas y el mercado público cubierto, que permitió sanear la bahía de las Ánimas, entre otras muchas cosas (García Márquez, *Del cólera* 70). Pero queda en duda si la mayoría de los habitantes de la ciudad, en el fondo, le interesaban tanto (Mintá 139); y acota el narrador que "fue siempre un médico caro y excluyente" (García Márquez, *Del cólera* 21). La misma racionalidad cívica y profesional gobierna la vida sentimental de Juvenal Urbino. Su amor por Fermina Daza no se basa en el sentimiento o la pasión, sino en cierto orgullo por someter a una mujer altiva, terrestre, de fuerte personalidad, que pertenecía a un estrato social inferior al suyo: "Él era consciente de que no la amaba. Se había casado porque le gustaba su altivez, su seriedad, su fuerza, y también por una pizca de vanidad suya, pero mientras ella lo besaba por primera vez, estaba seguro, de que no habría ningún obstáculo para inventar un buen amor" (García Márquez, *Del cólera* 231). Mucho después, comparándolo con Florentino Ariza, ella arriba a la conclusión "de que sus cartas no tenían las fiebres de las cartas del otro, ni le habían dado tantas pruebas conmovedoras de determinación". Juvenal Urbino sólo le ofrecía bienes

terrenales: "la seguridad, el orden, la felicidad" (García Márquez, *Del cólera* 296); un auténtico contrato social positivista; un verdadero "amor oficial", señala el narrador. lo que es sorprendente en un hombre tan religioso.

Juvenal Urbino vive bajo el impulso del imperativo moral categórico del que habla Emmanuel Kant; es un hijo del progreso, de la modernidad, la que significaba entre otras cosas, urbanización, pero es incapaz de adoptar plenamente el positivismo de Augusto Comte, al no poder superar el estadio teológico, ya que es un devoto católico y un dechado de virtudes cívicas, y tal vez el último descendiente de la nobleza local que se arrodilla en la calle cuando pasa la carroza del arzobispo (García Márquez, *Del cólera* 72). Como latinoamericano al fin, coexisten en Urbino tradición y modernidad; se concreta en él el aspecto desperejo de nuestra modernidad, y no es capaz de cumplir a cabalidad los preceptos positivistas que proponían el culto al hombre en lugar del ritual religioso. Al estilo Ilustrado, Urbino unía virtud y verdad, pero "la virtud, como parte de la religión de la razón, tenía que unirse a la felicidad en la vida presente o en la futura" (Clive 37). El matrimonio de Urbino con Fermina Daza es una réplica de su concepto racionalista de la virtud: la consecución de la felicidad doméstica a través del orden familiar. Curiosamente, en la única ocasión que la irracionalidad atenta contra el mundo archiorganizado de Juvenal Urbino es cuando conoce a la doctora mulata Bárbara Lynch. Los encantos de diosa helénica de Fermina Daza no fueron nunca suficientes para hacerle perder la razón⁷. Bárbara Lynch fue la única persona que le hizo violar todos sus principios tantos familiares como cristianos, así como clasistas, cívicos, y el

juramento hipocrático. La sensualidad de la doctora jamaicana, "de sexo más definido que todos los humanos", representa las fuerzas vitales, dionisiacas, del Caribe, que destruyen por un momento la huella racional que su formación científica imprimió en la síquis del doctor. Bárbara Lynch, llegada del mismo centro del mundo antillano, deviene la versión subliminal de Ochún, diosa negra del impulso sensual que sostiene la vida. Al final, la muerte de Juvenal Urbino -- al tratar de atrapar un loro, después que los bomberos, "su último juguete cívico", fracasan-- se convierte en una broma irracional. El progreso europeo, en manos de la espontaneidad caribeña, termina destruyendo a Juvenal Urbino.

Un Petrarca caribeño

Contrario a la visión de Juvenal Urbino, basada en el orden racional y la virtud como fin, Florentino Ariza sigue la vitalidad espontánea del Caribe. Si Juvenal Urbino es un producto racialmente castizo, Ariza es sobre todo un mestizo, hijo de madre cuarterona, de quien heredó el "cabello indio" (García Márquez, *Del cólera* 84), un verdadero producto racial de la cultura caribeña colombiana. No sólo es hijo ilegítimo: bordea siempre los límites de la moral. Juvenal Urbino persigue metas racionales, positivistas, y Florentino se guía por los impulsos del instinto, de la afectividad y de los sentidos. Su vida no está pautada por la racionalidad que reduce todo a la monotonía de lo uniforme; se abre a la multiplicidad de la experiencia y es más un proceso sensorial o estético que búsqueda del orden racional. Desde el punto de vista lógico, la vida de Florentino Ariza parece absurda (Minta 128), pero en verdad no es una vida

irracional, sino que gira en torno a una compulsión: obtener el amor de Fermina Daza. Ariza está rodeado de un aura de trovador, de un matiz petrarquesco, divergente de la sicología colectiva, que se va abriendo ya hacia lo pragmático, lo concreto, y al incipiente capitalismo colombiano, cuya consecuencia es la compañía bananera y sus problemas anejos. Ante "el amor oficial" de Juvenal Urbino, programado por las conveniencias sociales, Florentino Ariza entroniza la libertad romántica de los sentimientos.

El amor de Juvenal Urbino hacia Fermina Daza surge de manera "científica", lógica, cuando va a examinar a la muchacha. Pero ni los senos desnudos de Fermina lograron conmoverlo, obsesionado como estaba con el cólera y el deber profesional. A Florentino Ariza, en cambio, al estilo caballeresco, le basta un segundo para que el amor por la muchacha determine su vida para siempre:

Al pasar frente al cuarto de coser vio por la ventana a una mujer mayor y a una niña, sentadas en dos sillas muy juntas, y ambas siguiendo la lectura en el mismo libro que la mujer mantenía abierto en el regazo . . . La niña levantó la vista para ver quién pasaba por la ventana, y esa mirada casual fue el origen de un cataclismo de amor que medio siglo después aún no había terminado (García Márquez, *Del cólera* 86).

A partir de este instante, comienza la idealización romántica de la mujer. Fermina se convertirá en principio y fin de la vida de Ariza, quien cree que "no hay mayor gloria que morir por amor" (García Márquez, *Del cólera* 124). Este

sentimiento se transforma, en otra realidad, en una especie de epifanía, en una experiencia gnoseológica gobernada por lo irracional y hasta por el destino.

A la visión científica, racional, de Juvenal Urbino, Florentino Ariza opone la existencia lírica al servicio de un ideal romántico, antes que a la transformación "progresista" del entorno; su modo de abordar la realidad es sobre todo poético⁸. Por esa causa, cuando entra en la Compañía Fluvial del Caribe, le es imposible adaptarse al nivel de lengua técnico y comercial, exasperando a su tío y protector; todo lo que pasa por las manos de Ariza queda contaminado de afectividad. Tendrá mejor suerte redactando cartas de amor, gratis, en el Portal de los Escribanos, e intentará publicar un *Secretario de los enamorados*. Las misivas le sirven para expresar todo su ardiente mundo pasional, en cuya ciudadela mora Fermina, a quien profesará una fidelidad quijotesca; esto no impedirá el afloramiento en él de una sensualidad caribeña, convirtiéndolo en un Don Juan incógnito, a quien los demás juzgarán de manera equivocada. Sólo al llegar a la vejez, le escribirá a Fermina con una discursividad repentina, donde la lógica estará al servicio de lo subjetivo, de su perenne amor por ella.

Para Florentino Ariza, todos los conflictos vitales o textuales tienen soluciones poéticas: mientras espera respuesta a la primera carta que le envía a la adolescente Fermina, come pétalos de gardenias y se toma un frasco de Agua de Colonia. Y cuando ella le corresponde, come tantas rosas que su madre debe purgarlo con una pócima de aceite de ricino (García Márquez, *Del cólera* 100, 104). Como Aureliano Segundo, Ariza representa los excesos sensuales y

pasionales caribeños, una visión del mundo organizada más en torno a los sentimientos que a la razón; *El amor en los tiempos del cólera* es una celebración del amor libre y una memoria de los sentidos. En Florentino Ariza, el amor tiene características anacrónicas, de enfermedad al estilo clásico --como se describe en narraciones tales como *Cárcel de amor* y *El conde Lucanor*--, que puede causar el mismo síndrome que el cólera: "La ansiedad se le complicó con cagantinas y vómitos verdes, perdió el sentido de la orientación y sufría desmayos repentinos, y su madre se aterrorizó porque su estado no se parecía a los desórdenes del amor sino a los estragos del cólera" (95).

Al final, el símbolo de la peste terminará confundido con otro germen no menos pernicioso: el virus del amor. Éste será una experiencia gratuita, semejante al arte por el arte, o al estado poético puro. Es "un estado de gracia, que no significa nada y tiene origen y fin en sí mismo" (Minta 140); que da plenitud a la existencia: "La vida de Florentino Ariza había cambiado. El amor correspondido le había dado una seguridad y una fuerza que no había conocido nunca". O: "Las rosas olían más que antes"; los pájaros "cantaban al amanecer mucho mejor" (García Márquez, *Del cólera* 113, 493). Mientras que la razón, al estilo de Juvenal Urbino, termina en el vacío y la irracionalidad de la muerte, la vejez, para Florentino Ariza, no se concibe como una excusa para la eutanasia, sino como la posibilidad de realizar los sueños juveniles trancos, específicamente los amorosos, frustrados por la racionalidad de las convenciones sociales. El Magdalena surge como el río del amor y de la vida, y la región es un espacio romántico, donde adquiere sentido y plenitud el ser, y

Florentino parece encarnar aquella "singular proposición" esbozada en *El origen de la tragedia*. De acuerdo a ésta, "la existencia del mundo no puede justificarse sino como fenómeno estético", y al encontrarse en esta dimensión, "el hombre no es ya un artista, es una obra de arte" (Nietzsche 15, 28).

La ilusión del progreso

Como se dijo antes, el espacio ideal en las obras de García Márquez es el insular y utópico. En *Cien años de soledad*, con Melquiades, heraldo del progreso, empiezan a llegar a Macondo los productos de la revolución industrial, pero existen en la novela profundos reparos hacia ciertos aspectos de la ciencia y la técnica. No podía ser menos: una obra que explora el mito y encarna una visión poética de la realidad es, ya se indicó, la antítesis de la racionalidad. El encuentro inicial entre los macondinos y los frutos del progreso tiene un matiz mágico, de producto de feria: Melquiades arrastra imanes, anunciando que las cosas tienen vida, que es cuestión de despertarles el ánimo, y suscitando sorpresa. En su segundo viaje, regresa con una lupa y un catalejo, y le deja a José Arcadio Buendía mapas portugueses e instrumentos de navegación (García Márquez, *Soledad* 79-82): excrecencias extravagantes del bienestar remoto, es lo que arriba a Macondo. Y no parece que esos objetos tengan utilidad alguna para unos aldeanos del Caribe, perdidos en un monte inextricable. Podría decirse que existe la intención de mostrar ciertos detalles incongruentes del optimismo científico. Objetos como el velocipedo de Gastón, en *Cien años de soledad* (o el de Fermina Daza en *El amor en los tiempos del*

cólera), parecen aislados en un primerísimo plano, sin relación ninguna con el contexto. Los científicos optimistas del siglo XVIII creyeron que la justicia y la felicidad serían el resultado de su investigación y comienza así el mito del progreso (Ellul 47). Pero en la etapa inicial de *Cien años de soledad*, los productos de la ciencia y la técnica están vistos desde un ángulo prelógico, teñidos de matices mágicos; todavía no se han delimitado las fronteras entre magia y ciencia, inclusive en inventos tales como el hielo o la dentadura postiza. El laboratorio de alquimia --residuo de la ciencia medieval--, regalo de Melquíades a José Arcadio Buendía, es prueba de ello.

El fracaso del patriarca Buendía, aludido ya, en todas sus empresas heurísticas, radica en la imposibilidad de aunar su desaforada imaginación primitiva al mundo de la técnica, que es emocionalmente estéril. En consecuencia, se refugia en la locura. José Arcadio Buendía, a su pesar, no puede adaptarse a los postulados positivistas, que niegan a la filosofía o la ciencia la capacidad de resolver problemas no empíricos: el patriarca de Macondo quiere lograr el daguerrotipo de Dios (*Soledad* 145, 154). Su deslumbramiento con los productos de la industrialización culmina al negarse a aceptar --como todo un Zenón de Elea caribeño--, en una nueva aporía, el paso del tiempo (García Márquez, *Del cólera* 173-74). José Arcadio Buendía no puede resolver el conflicto entre la visión mágico-poética y caribeña del mundo y su iniciación en los secretos del progreso.

Otros personajes de García Márquez, en cambio, pueden sobrevivir al conflicto entre la cosmovisión caribeña y el razonamiento lógico porque adaptan

los productos de la técnica a su idiosincrasia: los humanizan, poniéndolos al servicio del amor. En *El amor en los tiempos del cólera*, el telégrafo aparece como un instrumento subordinado a la pasión adolescente de Fermina Daza y Florentino Ariza. Y el dictador de *El otoño del patriarca* usa una serie de artilugios en su intento de seducir a Manuela Sánchez:

La sala original quedó convertida en un galpón inmenso y sombrío donde había incontables relojes de todas las épocas, había toda clase de gramófonos . . . había numerosas máquinas de coser de manivela . . . dormitorios enteros de galvanómetros, boticas homeopáticas, cajas de música, aparatos de ilusiones ópticas, vitrinas de mariposas disecadas, herbarios asiáticos, laboratorios de fisioterapia y educación corporal, máquinas de astronomía, ortopedia y ciencias naturales, y todo un mundo de muñecas con mecanismos ocultos de virtudes humanas (76).

Abrumado por la nostalgia, después que ella se esfuma, acaba por suplicar a sus astrónomos "que le inventen un cometa de pirotecnia" (79) para evocar la última noche que pasó junto a ella. Pese a todo, el patriarca es un hombre avisado. No en vano, al estilo platónico, autoriza el regreso de todos los desterrados, salvo los hombres de letra (102). En *Cien años de soledad*, la crítica a la cándida fe en el progreso es palmaria en la enunciación satírica, de una lista disparatada de las más peregrinas "máquinas del bienestar":

La máquina múltiple que servía al mismo tiempo para pegar botones y bajar la fiebre, y el aparato para olvidar los malos recuerdos, y el

emplasto para perder el tiempo, y un millar de invenciones más, tan ingeniosas e insólitas, que José Arcadio Buendía hubiera querido inventar la máquina de la memoria para acordarse de todas (99).

Con la llegada de Mr. Herbert, la relación de los macondinos con la ciencia y el progreso se transforma completamente. No es ya un asunto de "mercachifles de diversiones", como califica el narrador a los gitanos, que sustituyen a Melquiades, cuando éste sufre su primera muerte (García Márquez, *Soledad* 116). Mr. Herbert es un producto avanzado del capitalismo, con sus refinadas técnicas de producción. Su primer encuentro con un racimo de bananos se convierte en un ritual científico, en un homenaje a la precisión técnica y a sus procedimientos⁹. Macondo entra en la Edad Moderna: la aproximación caribeña e intuitiva de la realidad es sustituida por la medición y planificación empíricas¹⁰. Ésa es la tragedia que narra García Márquez, la pérdida de la inocencia primigenia y paradisiaca¹¹ y su sustitución por los productos de la revolución industrial y por el cosmos de la técnica.

El ser humano vive en un mundo que no es sólo material, sino espiritual, pero la técnica desacraliza porque demuestra que el misterio no existe (Ellul 141-42), y pulveriza el mito. Los macondinos viven, por unos años, la ilusión del progreso, ponen, como José Arcadio Buendía, una fe "irracional" en los productos del bienestar para terminar en el desengaño. La compañía bananera, con la bonanza inicial que trajo, es la culminación del proceso. La historia de Macondo podría ser una parábola de la caribeña, del ciclo vicioso de descubrimiento, colonización, y abandono, por parte de la metrópoli. Al final,

queda sólo una amarga nostalgia, un desarrollo económico trunco, lo cual genera una identidad astillada que no termina de encontrarse. En una lectura desde el punto de vista de la crítica estilística, que busca descubrir las causas de toda experiencia creativa, la génesis de *Cien años de soledad* radica en la nostalgia de dos paraísos perdidos, utópicos, el mundo preindustrial y luego los espejismos del capitalismo; pero ambos fracasan. No hay en la novela posibilidad de conciliar mito y razón. Lo que resta es la desconfianza del narrador, convirtiendo su discurso en una crítica despiadada de los sueños ilusorios del progreso.

De todas las máquinas del bienestar, sobresale la locomotora, que actúa como sismógrafo de los altibajos de Macondo. Introducida por Aureliano Triste, aparece por vez primera "el inocente tren amarillo que tantas incertidumbres y evidencias, tantos halagos y desventuras, y tantos cambios, calamidades y nostalgias había de llevar a Macondo" (García Márquez, *Soledad* 338). Es el mismo tren en que viaja Fernanda del Carpio con Renata, para enterrarla en vida en un convento. Y se trocará en un tren interminable, con casi doscientos vagones, el que acarreará a los obreros muertos para lanzarlos al mar (García Márquez, *Soledad* 414, 430). En algunos cuentos, se nos permitirá penetrar en su interior, viajar en él, para que palpemos la decadencia de Macondo y no caigamos "en las trampas de la nostalgia", que García Márquez trata de eludir obsesivamente. El viaje al pasado, para él, no significa idealización nostálgica, sino un descenso irónico y desmitificante; por eso, nos avisa con frecuencia contra las trampas de la nostalgia:

El mar parecía de ceniza, los antiguos palacios de marqueses estaban a punto de sucumbir a la proliferación de los mendigos, y era imposible encontrar la fragancia ardiente de los jazmines detrás de los sahumeros de muerte de los albañales abiertos. Todo le pareció más pequeño que cuando se fue, más indigente y lúgubre, y había tantas ratas hambrientas en el muladar de las calles que los caballos del coche trastabillaban asustados. En el largo camino desde el puerto hasta su casa, en el corazón del barrio de Los Virreyes, no encontró nada que le pareciera digno de sus nostalgias. Derrotado, volvió la cabeza para que no lo viera su madre, y se soltó a llorar en silencio (*Del cólera* 157).

Como indica Hutcheon, si la nostalgia connota evasión del presente o idealización del pasado, o recuperación de ese pasado edénico, el replanteamiento posmoderno de la historia, en definitiva, no es nostálgico. Éste confronta en forma crítica el pasado con el presente (39).

Respecto a los románticos barcos de la Compañía Fluvial del Caribe, que parecen al servicio del amor, García Márquez muestra también su reverso, el daño ecológico que han hecho al río, mencionando "la deforestación irracional" que había acabado con el Magdalena en 50 años, un lapso en que las calderas de los buques habían devorado la selva enmarañada de árboles colosales (*Del cólera* 474). De ese mismo tono es la crítica esbozada en *Cien años de soledad* cuando se dice que los ingenieros "dotados de recursos que en otra época estuvieron reservados a la Providencia", transformaron la ecología de Macondo

al modificar el régimen de lluvias, el ciclo de las cosechas y cambiaron el curso del río (343). Queda la sospecha de que la lluvia de cuatro años, que hundirá a Macondo en la ruina definitiva, fue un fenómeno artificial creado por la compañía bananera (478). Además, en *El amor en los tiempos del cólera*, un invento inofensivo como el globo, sirve para denunciar la inhumanidad de otros logros del progreso, las armas de fuego. Al sobrevolar los plantíos de bananos, durante el primer viaje en globo realizado en la ciudad, los viajeros, entre ellos los esposos Urbino, divisan varios cadáveres, cada uno con un tiro de gracia en la nuca (García Márquez 327). Las máquinas del progreso están al servicio de la represión. Como observa Sánchez Vázquez, “el proyecto ilustrado de emancipación que había de realizarse, como progreso y revolución, en la historia se derrumba y lo que ofrece en su lugar la realidad, sobre todo en la fase de la sociedad industrial avanzada, es sólo . . . burocratización de la vida social” (8).

El vetusto exotismo europeo

El concepto de lo exótico fue una invención del Renacimiento, y la palabra servía para “la evocación de realidades extranjeras”, no estando aureolada por el prestigio de una idealización eufórica. El exotismo expresaba el interés que suscitaban, en los humanistas, las particularidades o rarezas de países “extraños o lejanos”. Para los europeos, lo curioso y extraño constituía una “maravilla”, y esto equivalía a lo monstruoso, a lo que está fuera de la naturaleza. Al instaurar el humanismo y colocar al hombre como centro del universo, el Renacimiento crea un espacio “normativo” o la dicotomía de un

centro y una periferia; modela una conciencia europea, convirtiéndola en ama de sí misma como del universo. En el centro de la "imago mundi", está el sujeto racional, pensante. El exotismo aparece cuando la conciencia europea llega a su madurez, y la economía occidental toma posesión del mundo. El siglo XVIII y la antropología ilustrada inventarán la pareja oposicional del salvaje y el civilizado (Toumson 109-10,115, 118). A partir de este momento, lo exótico, extraño, monstruoso o salvaje se identificará con la periferia, mientras que lo europeo, racional o civilizado pasará a ocupar el centro. Este discurso que tiene puntos tangenciales con el colonial es el que García Márquez revierte en su narrativa. Su visión no es la de "allá", sino la de aquí; en sus novelas, los europeos son clasificados en la misma categoría que los cachacos. El escritor colombiano se apodera del discurso de lo exótico, "del lugar de lo sublime"¹², convirtiendo al europeo en el otro. García Márquez erige una escala de valores distinta, cuyo centro es la forma Caribe de estar en el mundo y que trastueca los tradicionales conceptos de centro y periferia. Al afán taxonómico europeo --que de acuerdo a Roger Toumson, se remonta a Heródoto o a Plinio el Viejo (183)--, García Márquez opone la intuición y el desorden existencial caribeños para aproximarse a la realidad, como sucede en los mencionados cuentos "Doce ingleses envenenados" y "La tramontana". En la obra de García Márquez, el escepticismo, la frialdad racional y escasa energía vital del europeo, contrastan con la desbordada imaginación, sensualidad y pasión de los caribeños, y siempre que ambas fuerzas entran en juego, la energía telúrica caribeña acaba por imponerse. Europa asume, en sus obras, el sentido de lo exótico, en la

acepción clásica, original, de lo anormal y monstruoso; así los textos del novelista colombiano adquieren un constante perfil paródico, al insertarse en la ideología colonial, subvirtiéndola.

A la decadencia de los Buendía, en *Cien años de soledad*, que comienza al mezclarse con los cachacos --representados por los Moscote y los del Carpio--, se suma el elemento europeo, por medio de Gastón, casado con Amaranta Úrsula. Desde el primer momento, el belga resulta una figura tan incongruente, en las postrimerías de Macondo, como su velocípedo. Sus actividades durante gran parte de esos largos meses son la recolección y disección de insectos, esto es, la racionalización y taxación de la naturaleza macondina, lo mismo que el acondicionamiento de una pista de aterrizaje, para un aeroplano que nunca llega. Sus diligencias se asemejan, sospechosamente, a las de Mr. Herbert, el eficiente técnico de la compañía bananera (García Márquez, *Soledad* 518). No en vano descubrimos que Gastón pertenecía a una familia con inversiones coloniales en África. Aunque ama a su esposa y es un marido solícito y dócil, y ambos parecen felices tanto en público como en el lecho amoroso, Gastón da la impresión de ser un hombre frío y remoto, sin impulso vital. De inmediato se establece un contraste con Aureliano, el penúltimo de los Buendía, que pese a vivir en un mundo libresco, ha heredado la energía de sus antecesores y los atributos sexuales del segundo José Arcadio. El resultado no se hace esperar: la europeizada Amaranta Úrsula no puede resistir la fuerza atávica, caribeña, que corre por su sangre, y cede ante los requerimientos amorosos de su sobrino. Pero la reacción elegante, "civilizada", de Gastón, cuando ella le informa de lo

ocurrido, deja en duda si su actitud de marido complaciente no había sido una estratagema; si no había premeditado todo para separarse de ella.

Una visión más en sordina que la del belga Gastón es la presentación de Pietro Crespi. De entrada, este italiano que llega a Macondo enviado por una compañía, para armar la pianola que compran los Buendía en sus años de bonanza económica, es asociado con la música, y su hermano será el introductor del cine en Macondo. Es decir que, en general, los italianos se relacionan con el arte y la alegría de vivir. Sin embargo, Pietro Crespi, quien, al principio, deslumbra a Rebeca y a Amaranta con sus refinamientos de príncipe renacentista, terminará rechazado por ambas y, como un nuevo Werther, acabará perdiendo el control de sí mismo y se abrirá las venas en una palangana de benjuí (García Márquez, *Soledad* 210). Pietro Crespi resulta completamente exótico en Macondo: su honradez extrema, que paraliza el impulso hacia la aventura, lo mismo que su gran sentimentalismo y su atildada elegancia. Rebeca lo rechaza porque cuando regresa José Arcadio después de años de ausencia, recibe un sacudimiento y se establece la dicotomía: "La tarde en que lo vio pasar frente a su dormitorio pensó que Pietro Crespi era un currutaco de alfeñique junto a aquel protomacho cuya respiración volcánica se percibía en toda la casa" (García Márquez, *Soledad* 189). José Arcadio sintetiza las fuerzas caribeñas desatadas: energía física descomunal, apetito exuberante y sexualidad desenfrenada. Comparado con él, el exótico fruto de la vetusta y refinada Europa parece menguado. Así mismo da la impresión, en *Cien años de soledad*, que el último José Arcadio, el aprendiz de papa, que termina como

pederasta, no sólo degenera por descender de los Carpio; degenera también por perder su esencia caribeña, tras largos años de estadía en Europa. Lo caribeño, al encontrarse con el espíritu italiano --pese a su afinidad con esta cultura--, termina sofocado por un exceso de refinamiento que corrompe al individuo. La savia caribeña, al contacto con los herederos de la civilización romana, se vuelve un vino insípido.

El cuestionamiento más radical de los valores europeos se realiza en "El verano feliz de la señora Forbes", donde un niño de nueve años, que narra la historia, en primera persona, y su hermano de siete, representan un mundo totalmente opuesto al de la institutriz alemana. Si ésta es recta en extremo, organizada y urbana, con el peso de una cultura y unos valores milenarios a su espalda, que trata de inculcarles a los niños, éstos estaban acostumbrados a robar mangos en los patios y a matar perros a ladrillazos en las calles ardientes de Guacamayal, en el Caribe colombiano. En consecuencia, les "era imposible concebir un tormento más cruel que aquella vida de príncipes" (García Márquez, *Doce cuentos* 197). En el relato, si bien se pasa balance a la decadencia cultural europea, se censura también al latinoamericano que se deja seducir por aquella cultura: "Deslumbrado por las cenizas de las glorias de Europa [el padre], siempre pareció muy ansioso por hacerse perdonar su origen" (García Márquez, *Doce cuentos* 196). Pero lo que en verdad desborda la copa, aparte de la incapacidad de ternura de la alemana, es su doble moral.

Cada uno de los componentes del cuento adquiere características tan simbólicas, que de ninguna manera pueden ser casuales. La conducta cruel y al

parecer primitiva de los niños hacia los perros y su imposibilidad de adaptarse a la reglamentada vida europea, su alegría de vivir y la existencia concebida como acción espontánea más que intelectual, ponen de manifiesto la forma caribeña de estar en el mundo, ante la europea; sirven de oposición a la tabla de valores del Viejo Continente y su presunta superioridad cultural. Así como Europa predica una superioridad ética frente a Latinoamérica y el resto del mundo, la institutriz, de día, inculca a la fuerza una moral estricta a los niños, lo mismo que "los hábitos más rancios de la sociedad europea" (García Márquez, *Doce cuentos* 196). Y en la noche se venga de sus propios excesos viendo películas libertinas, emborrachándose, mientras se atiborra de sus pasteles exquisitos, cantando, o recitando a voz en cuello versos de Schiller. Pero su desaseo y sus "manos de negrero" hablan de la forma en que esa refinada cultura se ha levantado, e indican que los europeos no son menos bárbaros.

Igual sentido cobran los seis torpedos que aparecen en el fondo marino, acostados "en un orden perfecto que no puede ser casual" (García Márquez, *Doce cuentos* 204). Se introduce aquí, por metonimia, una clara alusión a la barbarie europea de la Segunda Guerra Mundial y sus implicaciones. Puede inferirse que si en Guacamayal los niños --esto es, los latinoamericanos, pueblos infantiles todavía para los europeos-- matan a los perros, en Europa exterminan a los seres humanos como si fueran animales. El conflicto entre la visión caribeña del mundo y la europea termina resuelto por la muerte a cuchilladas de la señora Forbes. El vino de tres mil años de antigüedad, que se creía muy venenoso, resulta inocuo --así como el viejo formulismo racional europeo--

cuando los niños tratan de deshacerse de la institutriz. Más eficaces son los viejos instintos, que estallan como en una tragedia griega y encuentran su catarsis en las manos de Oreste, moderno aliado de Dionisio. Y es fácil en grado sumo advertir cómo los valores de la civilización europea han sido trastocados por la visión del otro. Los refinados europeos resultan tan primitivos como los caribeños. El rancio vino de 30 siglos de cultura no es más que un brebaje insípido, y el cuento adquiere un irónico giro nietzscheano.

De vez en cuando, aparece algún personaje que funciona como la excepción a la regla. Uno de ellos es Lotario Thugut, un alemán caribeñizado, y protector de Florentino Ariza, a quien le enseñó el código Morse, el manejo del telégrafo y a tocar el violín (García Márquez, *Del cólera* 84). A la misma categoría pertenece el sabio catalán de *Cien años de soledad*. Sin embargo, Lorenzo Daza, padre de Fermina, se emparenta con la abuela de la Cándida Eréndira, materialización del pasado colonial español. Pocos personajes de García Márquez son presentados de manera tan desfavorable como el padre de Fermina: "Todo en él era un tributo a la ordinariez: la panza innoble, el habla enfática, las patillas de lince, las manos bastas con el anular sofocado por la montura de ópalo". Tiene, además, un ojo torcido, y como si fuera poco, goza de fama de cuatrero, y no había ley ni divina ni humana que no se hubiera llevado por delante (García Márquez, *Del cólera* 122, 303). Lorenzo Daza, al estilo romántico, a la fealdad del cuerpo une la espiritual. Su rapacidad, subrayada por la adjetivación indirecta "de lince", puede ser una alusión al pasado colonial español. Y se podría afirmar que en las novelas de García Márquez, los

Europeos y norteamericanos tienden a congelarse en significados fijos. Ingleses y estadounidenses personifican la codicia y manipulación coloniales, lo mismo que España. Para el novelista colombiano, los franceses representan la racionalidad cartesiana; los italianos, la decadencia cultural, y religiosa tal vez y, por último, los alemanes materializan la doble moral, la rigidez y la pseudo-superioridad europea. Estas últimas características habían sido sintetizadas en la monja Franca de la Luz, la que hace expulsar a Fermina Daza del colegio católico en Cartagena. La monja es descrita con los mismos atributos de la institutriz Forbes: viril, de acento metálico y mirada imperativa, con tendencia a la rigidez, la formalidad e incapaz de entender los sentimientos y la pasión caribeños (García Márquez, *Del cólera* 119-20, 184-86). Por lo común, el discurso posmoderno trata de evitar la trampa de revertir y valorar al otro, convirtiendo lo marginal en centro. Porque éste solía funcionar como pivote entre oposiciones binarias, que siempre privilegiaban uno de sus extremos: blanco/negro, hombre/mujer, el otro/yo. García Márquez, contrario a lo que predica Hutcheon (62, 65), no puede resistir la tentación de convertir la antigua periferia, el Caribe, en centro. En vez de anular el antiguo binarismo que privilegia uno de sus extremos, lo que hace es invertirlo. Ahora los estereotipados son el europeo y el cachaco.

La voz de la marginalidad

A raíz de la publicación de *Cien años de soledad*, algunos críticos creyeron advertir en la obra el influjo de François Rabelais, lo que fue negado

tajantemente por el autor¹³. Más que el influjo de *Gargantúa y Pantagruel*, es probable que García Márquez haya explotado un recurso retórico, la hipérbole, común en la crónica colonial desde Colón hasta Antonio Pigafetta. En general, la exageración se emplea para suscitar en el lector la adhesión y una respuesta maravillada. Es tanto así que Germán Arciniegas, al referirse a la fantasías urdidas por los conquistadores, respecto a las riquezas del Nuevo Mundo, dice que se trata de "una comedia de exageraciones". En cuanto a Colón, su *Diario* es más bien un informe a los Reyes Católicos en el que la hipérbole se convierte por momentos en recurso de manipulación. En algunas obras de García Márquez, se recupera la visión maravillada de los cronistas¹⁴ y la hipérbole, una figura relacionada con lo primitivo, sirve en *Cien años de soledad* para destacar las condiciones ideales del espacio utópico. La deformación del objeto por hipertrofia es un recurso de gran plasticidad, imponiéndose de manera efectiva en la conciencia del lector. Al mismo tiempo, dicha deformación puede irrumpir en el campo de la caricatura, convertirse en instrumento al servicio de la sátira¹⁵, situando el discurso narrativo en una estética diametralmente opuesta a la realista. A la verificación "objetiva" de lo referencial, se antepone la subjetividad de la percepción. A esto se suma la perspectiva mítica, que colinda con la poesía y el sueño.

García Márquez recobra la oralidad y devuelve a la novela su sentido comunitario que poseyó en los orígenes. La hipérbole de origen colonial, la visión maravillada arraigada en el Caribe, anverso del mito del paraíso, así como la percepción subjetiva del mundo, van organizando otra sensibilidad estética

que niega la neutralidad ética que se le imputa al posmodernismo europeo o norteamericano¹⁶. Ella origina el discurso de una cultura marginal, la caribeña, con todo lo que esto implica: secuelas coloniales y una identidad elusiva. En conjunto, estos rasgos inscriben a García Márquez en el discurso de la posmodernidad, que acusa a las vanguardias de haberse alejado de las masas. García Márquez usa como ingredientes esenciales de su estilo la naturalidad, espontaneidad y una inocente simplicidad (Lichtblau 106). A esto, Seymour Menton suma la hipérbole, la metáfora, el humor y ciertos detalles de carácter local, como los recursos favoritos del novelista colombiano (*Nueva novela* 172). La metáfora, figura poética por excelencia, ayudará al abordaje subjetivo del mundo y a la negación de toda objetividad¹⁷. Dentro de ese clima poético cabe también la alegoría, que no es más que una metáfora continuada. La abuela desalmada y la Mamá Grande son representaciones concretas de las abstracciones del colonialismo y sus consecuencias en la sociedad caribeña actual. El viento que arrasa a Macondo y lo borra de la faz de la tierra puede leerse como una alegoría de los males del colonialismo. Un recurso favorito de la literatura medieval, resurge en los textos de García Márquez, tiñéndose de connotaciones ideológicas, para demostrar el anacronismo de las situaciones coloniales; aunque existe el consenso de que la narrativa garciamarquiana se caracteriza por la objetividad. Así opina Myron I. Lichtblau, para quien, en la obra de García Márquez, el narrador es totalmente neutral, por tratarse de un narrador que no predica, ni alaba, ni expresa decepción; nada parece perturbar su ecuanimidad (105). Pero, como se ha mostrado antes, la obra de García

Márquez se vale de una aparente neutralidad para evidenciar una concepción del mundo, en la que los valores coloniales quedan sustituidos, a veces, por estereotipos de nuevo cuño, por donde hasta se cuelan prejuicios colectivos. En ningún autor es más evidente que la pretendida "objetividad" narrativa --herencia de la escuela realista decimonónica-- no es más que un subterfugio que se impregna, a su pesar, de subjetividad¹⁸.

Si la alegoría es la figura retórica preferida del medioevo, la antítesis sería el recurso expresivo favorito de la Ilustración; modalidad cultural que actúa creando pares de contrarios entre mito/razón, salvaje/civilizado, el yo/el otro, metrópoli/periferia; y en este binarismo subyace la visión etnocéntrica europea. La estrategia medular de García Márquez es el apoderamiento de la retórica dual de los últimos 300 años para subvertirla y convertirla en el discurso de la caribeñidad. Su obra se estructura en torno a la antítesis, que funciona como un mecanismo retórico de manipulación, reiterando en la conciencia del lector la identificación con el mundo marginal caribeño y el rechazo del espacio que se identifica con el poder. La mejor muestra de todo ello es *El general en su laberinto*, donde García Márquez da un giro posmoderno a la "objetividad" histórica y acusa al general Santander de viejos infundios corregidos ya por la historiografía; el mismo García Márquez ha dicho que es un libro vengativo (Pons 199, 205). Por ejemplo, en el primer capítulo de esa novela, una guarnición de granaderos, venezolanos y caribeños como Bolívar, trata de dejar Bogotá, después de sublevarse, pues habían sido víctimas de tantos vituperios que tenían motivos para temer por su suerte cuando el general abandonara el

país. El conflicto se arregló y los insurrectos habían desfilado al atardecer hacia su tierra de origen, seguidos por una turbamulta de mujeres de carga, con sus niños y sus animales caseros. “El estrépito de los bombos y los cobres marciales no alcanzó a acallar la gritería de las turbas que les azuzaban perros”, prosigue el narrador, identificándose con ellos y alzando la voz para establecer la censura: “y les tiraban ristras de buscapíes para discordarles el paso, como no lo hicieron nunca con una tropa enemiga”. A continuación se establece el contraste:

Once años antes, el cabo de tres siglos largos de dominio español, el feroz virrey don Juan Sámano había huido por esas mismas calles disfrazado de peregrino, pero con sus baúles repletos de ídolos de oro y esmeraldas sin desbravar, tucanes sagrados, vidrieras radiantes de mariposas de Muzo, y no faltó quien lo llorara desde los balcones y le tirara una flor y le deseara de todo corazón mar tranquila y próspero viaje (18-19).

En esta coyuntura, la antítesis funciona como un recurso fundamental que sirve para cobrar viejas cuentas históricas, cargadas de matices regionales.

En general, la narrativa de García Márquez se vale de un barniz de respetable objetividad para organizar una obra literaria visceralmente comprometida; se inscribe en una perspectiva posmoderna que fractura las oposiciones heredadas de la Ilustración, y erige un nuevo espacio por el que se introduce la voz marginal caribeña, suprimida por los centros de poder tanto coloniales como republicanos. Esa voz marginal se convierte en sujeto de la

literatura y de la historia. Y el antiguo ente eurocéntrico, o sus variantes criollas, adquiere un matiz insólito al someterse al escrutinio implacable de esa nueva voz que denuncia sus inconsecuencias y devela sus simulacros.

NOTAS

¹ Para Alvin y Heidi Toffler, en su libro *La creación de una nueva civilización* (*Creating a New Civilization. The Politics of the Third Wave*), desde la década de los años 50, comenzó la evolución de la sociedad industrial a la sociedad informática en que hoy vivimos. La desgracia del socialismo ruso fue que esta tercera ola económica lo encontró totalmente desprevenido. “La colisión del socialismo con el futuro fue fatal”. concluyen (41, 71).

² Alan Sokal y Jean Bricmont observan que con el estructuralismo se abandona toda pretensión científica y la subyacente filosofía tiende hacia al irracionalismo o al nihilismo. Piensan que los textos de Jean Baudrillard, Gilles Deleuze y Félix Guattari ejemplifican estas actitudes (13). Y Brendan Sweetman achaca al posmodernismo autocontradicción, relativismo, carencia de base filosófica y arrogancia; como estas posiciones, observa, son muy difíciles de defender, no sorprende que traten de desviar, lejos de sus ideas, la clara luz de la razón. Para lograrlo, adoptan un estilo oscuro y casi impenetrable (18). Abdollah Payrow Shabani dice que la acusación de irracionalidad que se hace al posmodernismo es “el chantaje de la Ilustración” (27).

³ Seymour Chatman piensa, en su artículo titulado “Parodia y estilo” (“*Parody and Style*”), que la redefinición que hace Hutcheon de esa figura literaria --“imitación con irónica diferencia”-- es simplemente demasiado amplia. Al convertirla en el género prototipo del posmodernismo, cae en una generalización lograda sólo por la más generosa ampliación del término (28, 33).

⁴ Timothy Brennan incluye a García Márquez entre los escritores del Tercer

Mundo --como Wole Soyinka y Salman Rushdie-- que presentan explicaciones cosmopolitas de *lower depths* o lo fantástico desconocido por escritores familiarizados con los gustos e intereses de la cultura dominante (174). Kumkum Sangari califica la narrativa de García Márquez y Rushdie como no miméticas y asevera que habitan en un espacio social y conceptual diferente, distinto al corriente escepticismo posmoderno (143). John Barth opina, en cambio, que García Márquez es un posmodernista ejemplar y un maestro del arte narrativo (Bell-Villada, *García Márquez* 207).

⁵ Este movimiento parece coincidir también con la autonomía artística y cultural de Latinoamérica que con tanto afán buscaran los románticos, iberoamericanos, los poetas e intelectuales de la independencia. En el presente, son varios los críticos que piensan que el posmodernismo nació con Jorge Luis Borges y su cuento "Pierre Menard, autor del Quijote". Tanto que Risco escribe "que si Cervantes crea la modernidad literaria (del mismo modo que Descartes, Bacon y Galileo crean la filosófica y la científica), Borges, leyéndolo, funda la posmodernidad" (62).

⁶ En *El olor de la guayaba*, García Márquez identifica a los franceses con el cartesianismo. Declara que él está más cerca de las locuras de Rabelais que "de los rigores de Descartes", y en Francia fue Descartes quien se impuso. Explica que quizás, por ese motivo, *Cien años de soledad*, aunque con muy buena crítica, no alcanzó, en Francia, el nivel de popularidad obtenido en otros países (*Guayaba* 81).

⁷ Varios detalles relacionan a Fermina Daza con el espíritu helénico. Florentino Ariza la llama, en su corazón, "la diosa coronada", y el narrador la describe como tal: "Llevaba una túnica de hilo con muchos pliegues que le caían desde los hombros como

un pepló. y tenía en la cabeza una guirnalda de gardenias naturales que le daban la apariencia de una diosa coronada" (García Márquez, *Del cólera* 108, 92).

⁸ Florentino Ariza parece guiarse por las pautas de Martin Heidegger al moverse en un entorno distinto al de la racionalidad. El filósofo abogaba, en uno de sus últimos escritos, por una "transformación del pensar". Ésta consistiría en una torsión del pensamiento mediante la cual el hombre se atrevería a salir de la caverna, a abandonar el pensar representativo, racional, calculador, que marcó los derroteros de Occidente, para ensanchar su campo de acción en una dirección impensada todavía, y que en escritos de la madurez se presenta como la relación **lenguaje-ser** y su mutua copertenencia (Bulacio de Medici 31). Por esta reacción contra el racionalismo, Heidegger es considerado junto a Nietzsche, a quien sigue, uno de los precursores de la posmodernidad.

⁹ A propósito de esta escena escribe Víctor Fariás: "Los bananos fueron para el aventurero yanqui algo diferente que para cualquier macondiano. Fueron un objeto de investigación técnica encaminada a evaluar una mercancía potencial . . . La naturaleza era para él sólo un objeto de cálculo y productividad profitante [sic], algo que estaba allí para ser manipulado por los aparatos correspondientes . . . Lo que en José Arcadio Buendía era aventura y magia, en Herbert era ciencia de la explotación de la naturaleza" (223-24).

¹⁰ De acuerdo a David Harvey, los mercaderes medievales, al desarrollar una medida superior del tiempo, simbolizada por medio de relojes y campanas que llamaban a los artesanos a su labor, y a los mercaderes al mercado, y separados de los ritmos naturales de la vida agraria y divorciados de significados religiosos, mercaderes y amos crearon una nueva red cronológica en la que fue apresada la vida cotidiana (228). Es digno de notarse el hecho de que al arribar "las máquinas del bienestar" a Macondo, los

pájaros, que alegraban “el tiempo” y que se remontaban a la fundación de la aldea, son sustituidos por relojes musicales (García Márquez, *Soledad* 127). Macondo sale del tiempo mítico-agrario cuando es invadido por el industrial.

¹¹ La visión edénica del Caribe es una idea impresa muy profundamente en el inconsciente colectivo de sus escritores, como se nota en los libros del poeta y premio Nobel caribeño Derek Walcott. Éste dice que la belleza de las islas del Caribe es abrumadora, que se trata de una belleza no usada y desconocida. Concluye que el simple hecho de mirar esos lugares y ver su total e incorrupta existencia sigue siendo una experiencia adánica (*Conversation* 54).

¹² Para George Yúdice, “la otredad latinoamericana, vehiculizada por los artistas de nuestra lengua, se apropia del lugar de lo sublime” (25).

¹³ García Márquez protesta en *El olor de la guayaba* contra un crítico que explica todas las desmesuras y los excesos pantagruélicos de *Cien años de soledad*, por una posible influencia de Rabelais (75). Más que influencia de Rabelais, podría haber una asociación residual con la *Biografía del Caribe* de Arciniegas. Éste dedica algunas páginas a Rabelais y señala que las islas del viaje de Pantagruel son las propias Antillas del Caribe (147).

¹⁴ No sólo para Colón, sino para los viajeros europeos, en general, América es un lugar fantástico y maravilloso. Viajeros e historiadores concebían Las Indias como el paraíso (Zavala, “*Cien años*” 203).

¹⁵ Escribe Mijail Bajtin: "La risa destruye la distancia épica y en general toda la distancia jerárquica --valorativa-distanciadora--. En una imagen distante, el objeto o material no puede ser conocido; hay que aproximarlos para hacerlo cómico. Todo lo cómico es cercano" (*Problemas literarios* 535).

¹⁶ Opina Bell-Villada que el esteticismo es una ideología occidental de apenas 300 años y Kant es su más antiguo precursor. Hasta entonces, el arte y la literatura estuvieron ligados a la vida comunitaria. Un ámbito estético, prosigue, totalmente separado de la vida no tiene raíces inmediatas en las culturas "primitivas" o no industriales, ni siquiera en los más "desarrolladas" naciones del Cercano Oriente y Asia, donde las artes siguen muy ligadas a la religión o a otras grandes tradiciones espirituales autóctonas (*Art for Art* I, 3).

¹⁷ A juicio de Iris M. Zabala, lo descomunal y la metáfora son los únicos medios de describir una realidad tan extraña como elusiva ("*Cien años*" 200).

¹⁸ Como Wayne Booth ha señalado, la búsqueda de la objetividad, iniciada por Gustave Flaubert, es inútil: el autor, hasta cierto punto, puede escoger sus disfraces, pero nunca desaparecer. La neutralidad, variante de la objetividad, resulta parcial e incluso el comentario más próximo a lo neutro revelaría algún tipo de compromiso. Mucho de lo que Flaubert y Antón Chejov escribieron acerca de la objetividad no es más que una súplica para que el artista no cargue los dados; para que no tome posición a favor o en contra de determinado personaje. De hecho, la narración impersonal puede estimular el subjetivismo que debe corregir (20-83).

LA PATRIA CULTURAL

El patético periplo de Bolívar en *El general en su laberinto*, novela histórica de García Márquez, representa de manera descarnada el fracaso del proyecto de las "Repúblicas bolivarianas". En esa obra, la ilusión utópica de un continente latinoamericano unificado, en base a las proyecciones del progreso y perfeccionamiento humano, experimenta una lenta agonía junto al héroe, que se ha convertido ya en un anacronismo, una absurdidad en movimiento, en su propia época¹ (Fass Emery 133). Esos postreros meses de la vida de Bolívar, novelados por García Márquez, demuestran por un proceso de reducción, en el caso de Colombia, la imposibilidad de plasmar el proyecto de nación democrática nacido con la Revolución Francesa. En la narrativa de García Márquez, se niega el proyecto de Nación-Estado, surgido con el Protestantismo y que impulsó la Ilustración. Para el novelista, la verdadera patria es la cultura insular caribeña.

Explica Brian C. J. Singer que, para los historiadores, las naciones son creaciones históricas recientes, productos de "cierta modernidad", construcciones sociales formadas por varios grados de artificialidad, conveniencia, contingencia y disimulación, produciendo así la nación contractual. Ésta tiene carácter artificial por ser un proyecto originado por la libre asociación de la voluntad de los individuos que, partiendo de una discusión racional, han

alcanzado un consenso explícito o implícito, alrededor de principios públicamente proclamados y su materialización institucional. La nación contractual, añade Singer, es individual y universal, por estar formada por la confluencia de voluntades separadas, y porque cualquier individuo puede llegar a ser ciudadano de la nación siempre que acate sus leyes. En contraste, la nación cultural se define menos por un acuerdo original que por relación a una combinación de memoria, historia, geografía y parentesco, así como por la tradición, las costumbres y la lengua. Como tal, la nación cultural es concebida en términos particulares, organicistas y colectivos (310-15).

Al principio, la nación democrática fue un proyecto político rousseauniano y Francia, la primera "nación" concebida en un estricto sentido contractual. Un discurso cultural apareció en forma rápida y espontánea, pues se demostró que la concreción de una nación puramente contractual era imposible. Pero una nación sólo puede llegar a serlo estableciendo una constitución nacional, y el individuo se convierte en un ciudadano sólo después de jurar lealtad a ésta. Pese a los trágicos excesos del nacionalismo en el siglo XX, la nación continúa siendo una suerte de superstición religiosa contemporánea que genera el más puro y desinteresado amor y los más grandes sacrificios y es aún "una potente fuerza" (Singer 315-24; Benedict Anderson 141). No obstante, en el capítulo anterior se vio cómo Florentino Ariza es inmune al virus de la política y a las guerras civiles --tan endémicas en Colombia como el cólera en Cartagena-- y niega el dulce y decoroso morir por la patria. Para él, el acto más heroico es morir por amor; sus valores individuales están por encima de los de la nación,

con los que difiere. Florentino Ariza, símbolo por excelencia del Caribe, revela una palpable incongruencia entre sus rasgos raciales, sociales y afectivos y los valores provenientes de la Nación-Estado colombiana, núcleo de la cultura oficial, representados por una casta blanca de origen colonial, cuya base ideológica más sobresaliente es el recalcitrante clero católico. Todavía, en Colombia, el fervor religioso no ha sido sustituido por el culto a la patria, como ha sucedido en Europa. Florentino, por el contrario, sintetiza todo el espectro racial colombiano: mestizo de indio, blanco y negro, procede de la capa más baja de la población costeña, niega la moral convencional y religiosa y se declara ateo. Si proyectamos todas estas características al Caribe colombiano, la región aparecerá como un área marginal, olvidada tradicionalmente de los centros de poder, como sucede con el primer Macondo, y con una idiosincrasia distinta.

Observa Singer, que cuando la nación fue declarada soberana, cada área llegó a ser en principio igual a todas las otras en su relación con el poder, hecho que indica una mejor articulación de poder y espacio, independiente del contenido administrativo de esa articulación (323). La imposibilidad de concretar el proyecto político inicial de la Nación-Estado colombiana radica en que hasta ahora no se ha podido evolucionar hacia el proyecto cultural colectivo, por no haberse anulado las diferencias regionales y sociales que se remontan a la Colonia. En el antiguo régimen, el poder se organizaba en torno a un núcleo, y la preponderancia de un área resultaba en proporción a su distancia del centro. En el Estado de la modernidad, para lograr su completa eficiencia, el poder busca

irradiar en forma equitativa, debe tender hacia el isomorfismo. Quizás la imposibilidad de unir el proyecto político o contractual con el cultural se manifiesta en la violencia explícita o implícita en la obra de García Márquez. Basta recordar los 32 levantamientos armados promovidos por el coronel Aureliano Buendía (*Soledad* 202), la intolerable asfixia política y la violencia que sirven de trasfondo a *El coronel no tiene quien le escriba*, lo mismo que a *La mala hora*.

La nación colombiana carga con el lastre de estructuras sociopolíticas arcaicas que le impiden insertarse en la modernidad, como ocurre en Latinoamérica, en general. Aquí, contrario a lo que sucede en Estados Unidos y Europa, la modernidad tiene más que ver con su propia complejidad "despareja", que con el tema de su fin (Pons 27). Tal vez el primer indicio de que la nación colombiana es una comunidad política esclerotizada es su español, el más "castizo" de América que, según Emilio Rodríguez Monegal, por lo mismo es el más arcaico ("Novedad" 25). Y si la lengua es reflejo del ser, en tal caso, el ser colombiano se nos revela como arcaizante y muy ligado a los modelos peninsulares. En las obras de García Márquez, con frecuencia, el español andino funciona como marca distintiva, que aísla y confina a la otredad, y se asocia con los mecanismos de poder y el centralismo bogotano. Tal sucede en *Cien años de Soledad* cuando Úrsula va a visitar al coronel Aureliano Buendía, que había sido sentenciado a muerte, y reconoce en el habla rebuscada de un oficial la cadencia lánguida de la gente del páramo, los cachacos. Cuando Aureliano Segundo se lanza a buscar a Fernanda del Carpio, después de

haberla conocido en un carnaval en Macondo, las únicas pistas reales de que disponía eran "su inconfundible dicción del páramo" y su oficio de tejedora de palmas fúnebres (*Soledad* 225, 322). Y en *El general en su laberinto*, se dice, a propósito de Bolívar: "En ninguna parte se había sentido tan forastero como en aquellas callecitas yertas con casas iguales de tejados pardos . . . donde se cocinaba a fuego lento una comunidad aldeana, cuyas maneras relamidas y cuyo dialecto ladino servían más para ocultar que para decir" (46).

Su condición arcaica asimila el español oficial colombiano a la categoría de lengua mística, y convalida a la aristocracia gobernante, elevándola a rango de "tribu sagrada", cuya genealogía se perderá en las brumas de los tiempos fundacionales y coloniales. La nación se inscribe de esa manera entre las comunidades clásicas, que se concebían a sí mismas cósmicamente centradas a través de un lenguaje sacro ligado a un poder u orden supraterrrenal. Sólo la ruptura con el concepto de lengua sagrada --al igual que los conceptos de casta gobernante por dispensa divina, y el tiempo histórico-cosmológico-- permitió el surgimiento de la nación moderna (Benedict Anderson 13, 36). El axioma contemporáneo de que la nación es una comunidad ficticia² asume total validez en lo que a Colombia se refiere. No obstante, las analogías entre novela y nación, en las circunstancias colombianas, no sirven para impulsar ningún proyecto nacional³. Tanto *María* de Jorge Isaac, como *La vorágine* de José Eustasio Rivera nos hablan desde la periferia, y evidencian más bien la fragmentación del ser nacional. Sobre todo en *La vorágine* se desarrolla un proceso centrífugo⁴: su protagonista deja Bogotá, núcleo de poder, luego de

transgredir los códigos de la moral establecida; además, su personalidad neurasténica puede ser índice de una identidad inestable. Al internarse en lo marginal, en las entrañas de la otra patria desconocida, termina engullido por ella. Como un Jonás latinoamericano, es anulado en el proceso de búsqueda de la otra nación, donde las fronteras desaparecen, y entra en escena el ambiguo ser latinoamericano. El viaje de Cova se convierte en autoconocimiento y en constante confrontación y huida de su realidad sociogeográfica, pero termina en aniquilamiento en vez de culminar con el hallazgo de su propia identidad. Toda ilusión de homogenizar lo nacional se hace imposible; el espejo no repite nuestra imagen, sólo nos muestra el abismo.

Cova, al igual que Florentino Ariza y Bolívar, es un personaje a la deriva. Pues para que el individuo arribe a su identidad definitiva, ha de haber una dialéctica de oposición y complemento entre el plano cívico de la nación contractual y el sociopsicológico de la nación cultural, creando la comunidad imaginaria moderna, abstracta y concreta a la vez. Ante la imposibilidad, de plasmar una existencia en armonía en el ámbito sociohistórico⁵, Arturo Cova apela a la rebelión y ruptura con su entorno, que terminan degradándolo⁶; Bolívar y Florentino Ariza recurren al retraimiento o a la apatía, estrategias pasivas para expresar su inconformidad. Y si el individuo precede cronológica y ontológicamente a toda colectividad (Singer 133), esos tres personajes tratan de reafirmar su humanidad ante una nación fantasma. La postrera imagen de Bolívar, presentada en *El general en su laberinto*, es en verdad la encarnación del Estado latinoamericano: envejecido antes de tiempo y en agonía perpetua.

como el mismo Libertador profetizara⁷. Ante el fracaso del proyecto moderno nacional --que según se desprende de *El general en su laberinto* parece haber nacido muerto, como en toda América Latina--, García Márquez se vuelve hacia la cultura insular, caribeña, que, a su vez, posee una identidad fragmentada en múltiples espacios, deformada por un largo proceso de colonización y dependencia. El texto se convierte en búsqueda y fundación; reflejo ambivalente, como el concepto mismo de nación. En la medida que el autor va esbozando la isla cultural, autocreando su identidad escindida, astillada, se produce una dialéctica entre espacio y cultura, texto y autor.

Hacia la síntesis cultural

Para García Márquez, el Caribe es ante todo síntesis humana y cultural, con una forma propia de captar el mundo, que es el realismo mágico:

En la región donde nací hay formas culturales de raíces africanas muy distintas a las de las zonas del altiplano donde se manifestaron culturas indígenas. En el Caribe, al que pertenezco, se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros africanos con la de los nativos pre-colombinos y luego con la fantasía de los andaluces y el culto de los gallegos por lo sobrenatural. Esa aptitud para mirar la realidad de cierta manera mágica es propia del Caribe y también del Brasil (*Guayaba* 24).

En opinión de García Márquez, el Caribe constituye una ontología y una gnoseología de carácter mágico, a cuyo encanto contribuyeron los negros de

África, así como piratas suecos, holandeses e ingleses, capaces de montar un teatro de magia en Nueva Orleans y llenar de diamantes las dentaduras de las mujeres (*Guayaba* 55). Se trata de una patria cultural, abierta, que tiende a la expansión y a servir de vínculo entre los dos subcontinentes americanos. El novelista colombiano traza unas coordenadas que van de Cartagena a Nueva Orleans y de Nicaragua a las Guayanas y, por afinidad, se extienden hasta el Brasil. Este concepto del Caribe coincide con el de varios intelectuales latinoamericanos que hablan de las costas de Centroamérica, el sur de los Estados Unidos, el norte de América del Sur y las Antillas como un área cultural de influencia negra que sirve de transición entre Norte y Suramérica.

De paso, García Márquez fundamenta su genealogía cultural en un texto arqueológico, el *Diario* de Colón, libro que, habla de plantas fabulosas y de mundos mitológicos (*Guayaba* 54). A diferencia de la clase dominante colombiana, cuyo origen racial sirve de soporte dinástico para la hegemonía política, García Márquez busca la legitimación en el plano de la cultura, en la génesis colonial. Pues, en lo que llamamos nación, la vertiente cultural, para unos, se remonta al romanticismo, mientras otros creen que se pierde en las brumas del tiempo (Singer 310). La diversidad del Caribe, sin embargo, crea sus propias disparidades: "La síntesis humana y los contrastes que hay en el Caribe no se ven en otro lugar del mundo . . . pueblos polvorientos y ardientes cuyas casas las desbaratan los ciclones, y por otro lado rascacielos de vidrio solares y un mar de siete colores" (*Guayaba* 55).

En el Caribe, los componentes distintos no se organizan como oposición o antítesis, sino como síntesis, y la figura más adecuada para abarcar esa realidad es el oxímoron: "Conozco todas sus islas: mulatas color de miel, con ojos verdes y pañoletas doradas en la cabeza; chinos cruzados de indios que lavan ropa y venden amuletos; hindúes verdes que salen de sus tiendas de marfiles para cagarse en la mitad de la calle" (*Guayaba* 55). Resalta en este párrafo cómo por un movimiento elíptico las islas se vuelven antropomórficas, poniendo García Márquez de manifiesto la capacidad de la región de amalgamar los ingredientes más diversos; el Caribe es ante todo una maravilla antropológica. A la antigua visión sorprendida de Colón, que tiene que ver con el discurso renacentista de lo exótico y arquetipos paradisíacos, García Márquez añade el aspecto puramente cultural. Se puede deducir, de acuerdo a ello, que una cultura tan abierta y múltiple supone superioridad respecto a un mundo cerrado, como el altiplano colombiano, cuyos componentes apenas si han variado durante centurias.

Es en el *Diario* de Colón donde aparece el primer oxímoron caribeño: en él coexisten mito e historia, poesía y mercantilismo renacentista con la cosmología medieval. Sus hipérboles, antecedentes de la Mamá Grande, no indican tanto una expresividad ingenua o primitiva, como que son recursos de manipulación. Su objetivo es convencer a los Reyes Católicos de la factibilidad de la colonización y justificar la validez de las inversiones realizadas por ellos en la aventura mercantil que fue la empresa colonial. La nación cultural extrae su lenguaje de casi todos los campos intelectuales: sociología, lingüística, estética,

filosofía, geografía, pero en especial, la historia ha sido fundamental para la elaboración y afirmación del matiz cultural distintivo de nación (Singer 314). Ésta, como contrato al fin, fue fundada en el lenguaje y no en la sangre (Benedict Anderson 145). El *Diario* sirve, en estas circunstancias, de fundamento filológico, y el abolengo caribeño, más que en la pureza de la sangre, se establece en la literatura, en la arqueología de las palabras. Para expresarlo con la hermosa retórica de Cobo Borda, si la Nación-Estado es nuestro exilio, para García Márquez, la cultura del Caribe sería la patria⁸. Mientras la casta gobernante colombiana se basa en el proyecto político que, por definición es limitado, el programa cultural tiene un soporte social, le da el espaldarazo de humanidad a la Nación-Estado.

Pese a que en los pasajes citados no se dice en forma clara, el libro que reveló a García Márquez la magia antillana fue *Biografía del Caribe* de Arciniegas⁹. En muchos de los detalles que menciona el novelista es fácil advertir una sinopsis del sugestivo libro de Arciniegas, aparte de que cuando García Márquez se refiere a un mar de "siete colores", consciente o inconscientemente alude a una frase de Arciniegas, que da también título a otro de sus libros: *El continente de siete colores*. *La Biografía del Caribe* de Arciniegas retoma la tradición maravillada en torno a la región; figuras como Francis Drake, Walter Raleigh y Vasco Núñez de Balboa personifican una verdadera novela de aventura. La expresiva prosa de tono informal, casi periodística, unida a una paradójica profundidad, colocan el muy ameno libro de Arciniegas entre los clásicos del Caribe.

La densa emotividad romántica encontró cauce y se sublimó en un nuevo concepto socio-subjetivo: el de la patria, la otra vertiente de la idealización romántica de la mujer. A medida que se evoluciona del estadio metafísico al laico, como preconizó Augusto Comte, la patria se convierte en una moderna diosa, digna de todos los sacrificios y martirios reservados antes al Dios bíblico. En García Márquez, esa patria emotiva es el Caribe; toda su afectividad la proyecta hacia la región, donde tuvo "la suerte de nacer" (*General* 269). Sus obras, como pocas, reflejan esa condición posmoderna que tiende a fracturar el legado político de la Ilustración. La vertiente política de la nación, robustecida ya por su acuerdo de 200 años con el programa cultural, continúa como una convención necesaria, pero el individuo en el mundo de hoy tiende a morar en la cultura, patrimonio espiritual que nos acompaña a través de las vicisitudes de la vida contemporánea, cuyo signo es el exilio. Como sucede en Colombia, donde los habitantes del Caribe son los desterrados de la cultura oficial. Allí el indio y el negro viven en una de las prisiones de la sociedad moderna, cuya tríada más inhumana es la raza, el sexo y la clase social¹⁰. La Nación-Estado, producto moderno convencional, a pesar de todo, puede tener sus días contados como han proclamado algunas utopías ya caducas. Ernest Renán anunciaba, hace mucho tiempo, que las naciones no eran eternas, y que tal vez una confederación europea las reemplazaría (20).

En estas contradicciones y vaivenes de la historia, emerge Bolívar como un visionario: la Sudamérica del siglo XIX era una comunidad excesivamente "aldeana" para concretar un proyecto de envergadura tal que Europa misma

necesitó dos siglos para comenzar a vislumbrarlo: la confederación de naciones. Ésta es tal vez la lección histórica insinuada en *El general en su laberinto*. La calidad de patria afectiva del Caribe se refleja en la forma en que el narrador, en las obras de García Márquez, aborda la experiencia caribeña. Por lo común, se hace apelando a lo sensorial, característica que comparte con Alejo Carpentier, por ejemplo, pero en el novelista cubano, la aproximación al mundo caribeño es visual¹¹, e intelectualizada. Las metáforas olfativas del colombiano indican que no se habla tanto a la razón como a la vida de los sentidos¹², y la guayaba, legado de los indios taínos al Caribe, en varios de los libros de García Márquez, se ha ido perfilando como fruta emblemática, sobre todo después de la publicación de *El olor de la guayaba*. Esa característica tiene el hallazgo de Bolívar de una totuma de la fruta¹³:

Tan pronto como franqueó la puerta se apoyó de espaldas al muro, sorprendido por el olor de las guayabas expuestas en una totuma sobre el alféizar de la ventana, y cuya fragancia viciosa saturaba por completo el ámbito del dormitorio. Permaneció así, con los ojos cerrados, aspirando el sahumerio de vivencias antiguas que le desgarraban el alma, hasta que se le acabó el aliento . . . Mientras tanto cedió a la tentación de coger una guayaba de las muchas que estaban en la totuma. Se embriagó un instante con el olor, le dio un mordisco ávido, masticó la pulpa con un deleite infantil, la saboreó por todos lados y se la tragó con un largo suspiro de la memoria (*General* 113, 15).

La guayaba con su intenso aroma, su carnosa pulpa, cuyo color va de lo opaco al rosado encendido, sintetiza la sensualidad y excesos del trópico; el rápido desarrollo y descomposición de la materia¹⁴. Nada expresa mejor estas ideas que la frase del patriarca en un momento de plenitud: "No hay nada igual a este viento de guayabas podridas y este fragor de mercado" (*Del Patriarca* 100). En el fragmento anterior la guayaba concentra el tiempo primordial, las memorias perdidas; se convierte en detonante y recuperación de la propia identidad y del entorno socio-histórico, afectivo, donde ésta se concretó.

La federación de la cultura

El intento más sistemático de representar la cultura caribeña en la obra de García Márquez es la novela *El otoño del patriarca*, que se desarrolla en un ambiente marítimo, donde las fuerzas coloniales y nacionales se encuentran y enfrentan constantemente. El espacio no es del todo caribeño; tiene también algunos aspectos de microespacio latinoamericano¹⁵. Pero los elementos de la novela están tan sublimados que dejan la sensación de irrealidad. Tal vez ello sucede porque el libro fue concebido como una metáfora de la soledad del poder, y va generalizando y comprimiendo sus componentes narrativos hasta transformarse en una abstracción satírica, en que las palabras pierden función referencial, y el mensaje se sostiene tan sólo por su peso simbólico¹⁶. El patriarca, como personaje, no aspira a lo verosímil; sus atributos humanos están deformados por la hipertrofia caricaturesca y se desplazan hacia el campo de la conceptualización antes que el de la prosopopeya. En *El otoño del patriarca*, el

perfecto virtuosismo estilístico opaca el movimiento vital que subyuga en *Cien años de soledad*¹⁷, y la hipérbole, llevada hasta las últimas consecuencias como recurso expresivo, a veces se deshace en sus propios excesos. Éstas son las causas del desencanto con que varios críticos recibieron aquella novela tras su aparición, aunque con el tiempo este efecto inicial ha sido rectificado y prevalece el consenso de que se trata de una obra excepcional, a pesar de todo. El patriarca es eje de un campo semántico que procura esbozar lo caribeño y, como toda identidad, no es ésta una idea estática, fija, sino una proyección plástica, cambiante¹⁸. Como en el pasado, cuando la novela coadyuvó a la formación de la conciencia nacional europea, la narrativa de García Márquez con su múltiple textura antropológica, contribuye en la búsqueda de una esencia dispersa entre el archipiélago antillano y las costas, que sólo puede captarse en súbitas "iluminaciones" de la conciencia. En medio de la sátira, del complejo tejido semántico y la reflexión paródico-alegórica sobre el poder, el narrador colombiano trata de bosquejar el "alma" caribeña. Sólo puede lograrlo en forma fragmentada, por medio de mensajes crípticos dirigidos al hispanohablante caribeño¹⁹ --el único capaz de descifrarlos--, y de frecuentes alusiones. Éstas, por su abundancia, se transforman en recurso retórico y, por acumulación, en piezas de un rompecabezas que el lector debe armar.

El idiolecto caribeño actúa como sello distintivo y de autorreafirmación frente a la lengua nacional, y el lenguaje narrativo se contamina del vocabulario popular para sacudirse la camisa de fuerza del casticismo oficial. Si pudieran grabarse las voces que escuchamos en *El otoño del patriarca*, en vez de la

"viciosa dicción" andina, oiríamos el habla cadenciosa del español caribeño; la suavidad de las eses intersilábicas y finales, propia de la clase culta o la pérdida total en las de menos conciencia lingüística. Los giros, alusiones a canciones y situaciones hacen que, por zonas, *El otoño del patriarca* adquiera calidad de lengua codificada, paralela a la condición de "sagrada" del español oficial colombiano:

Dónde te habrás perdido en la parranda sin término del maranguango y la burundanga y el gordolobo y la manta de bandera y el tremendo salchichón de hoyito y el centavo negro de ñapa en el delirio perpetuo del paraíso mítico del negro Adán y Juancito Trucupey, carajo, cuál es tu casa de vivir en este estruendo de paredes descascaradas de color amarillo de auyama . . . con ventanas de verde cotorra (García Márquez 71).

La lengua narrativa de García Márquez, como medio conservador y transmisor de cultura, se impregna del "ser" caribeño, y lo refleja en la medida en que el autor se lanza a aprehender la identidad, esa zona movediza de la conciencia²⁰. El lenguaje, que nos sirve para liberarnos "de la casa-prisión de nuestros sentidos" (Eagleton, *Illusions* 73), actúa aquí para comunicar la experiencia caribeña que, en García Márquez, tiene naturaleza casi sensual: está compuesta de olores, vivencias sensoriales diversas, que hallan salida por medio del idiolecto caribeño, buscan acercar al lector a un mundo que al novelista le parece excepcionalmente singular. Esa conciencia lingüística resurgirá a través de *El general en su laberinto*, como marca de identidad.

Bolívar, a pesar de tantos años de desplazamientos y guerras, no perderá su habla original, sino que, hasta el fin, seguirá comunicándose con su indomable acento caribe que "se sentía más crudo frente a la dicción viciosa de los andinos" (41). La "jerga caribe", con la que se identifica Bolívar --y que el narrador se da el lujo de transcribir y traducir--, se introduce en el torrente de la lengua nacional, y subraya la autonomía de la cultura caribeña, rompiendo el monopolio de la lengua oficial:

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

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

Piensa Francis Fukuyama que las naciones fueron creadas, en general, basándose en divisiones lingüísticas "naturales" y preexistentes; también fueron hechura deliberada de nacionalistas, que tenían cierto grado de libertad para definir qué constituía una lengua o nación (269). En el caso de Bolívar, nada mejor que el idiolecto regional para enfatizar o rematar de manera adecuada el hilo discursivo: "Y concluyó en caribe puro: '¡Lo demás son pingadas!'" (García Márquez, *General* 205).

Todos los elementos caribeños dispersos en otras obras, se concentrarán en *El otoño del patriarca*, con la intención de sumergir al lector en el Caribe total. En seguida se nos introduce en un tiempo pristino, con detalles presentes en la arquitectura y datos históricos. Se mencionan carcomidos muros de piedra y

portones blindados que habían resistido las lombardas de William Dampier. A continuación se reforzará la idea de que se trata de un mundo insular, ecuóreo, y la alusiones al mar se repetirán, por lo menos, 10 veces en igual número de páginas. La novela trata de conseguir una síntesis eludiendo la descripción y lo pintoresco, que García Márquez evita a toda costa. Lo que resta es una especie de atmósfera vital, sugerida por la yuxtaposición y combinación de diversos ingredientes "caribeños", que se irán introduciendo a lo largo de la narración. Se siente el bochorno de la humedad y el calor, que oprimen siempre a las personas; el cuadro climático culminará con la narración de los efectos del ciclón, fenómeno atmosférico que se identifica sobre todo con el Caribe. Mientras que el componente negro surge como topos colonial, porque el antiguo puerto esclavista evoluciona a barraca de negros en los promontorios de la bahía, o de manera más concreta: "las islas dispersas de las colinas del antiguo puerto negrero" (4-13, 96, 98). Al plátano, la malanga, la yuca, el ñame, la ayama y la berenjena que sembraban los Buendía, se suman la pomarrosa, bija, guanábana, y la vida se desenvuelve entre platanares, tamarindos y trinitarias. Y si el cura de "Un día después del sábado" almorzaba con sopa de huesos, yuca, arroz, carne guisada, plátanos fritos o bollos de maíz y lentejas (*Funerales* 103), la comida del patriarca es similar: carne guisada, frijoles, arroz²¹ y tajadas de plátano verde. El mismo menú se repetirá después, con ligeras variantes: el arroz es con coco y los frijoles contienen tocino (García Márquez, *Del patriarca* 63, 255); todos ellos platos comunes en el Caribe.

Fuera de las innumerables menciones de "los semilleros de islas caribeñas, el patriarca parece situado en una suerte de aleph borgiano, que le permite abarcar el Caribe en su totalidad²². Desde su casa en el promontorio del mar puede ver el volcán perfumado de la Martinica, el mercado infernal de Paramaribo, las vacas de oro macizo, dormidas en la playa de Taguarena; el ciego visionario de la Guayra, el agosto abrasante de Trinidad, la pesadilla de Haití. También había visto renacer los tulipanes holandeses en los tanques de gasolina de Curazao, el corral de piedras de Cartagena de Indias. "Podía verse otra vez el universo completo de las Antillas desde Barbados hasta Veracruz" (*Del patriarca* 40). La concentración del espacio, tan usual en García Márquez, coloca al patriarca en un mirador privilegiado, permitiéndole asomarse a la experiencia caribeña de manera integral. El tiempo mítico-histórico y el presente se funden en la novela constantemente, y el dictador se torna un receptáculo de las coordenadas caribeñas. El sicologismo realista o positivista es sustituido por la plenitud cultural. El espacio de la ciudad antillana arquetípica del patriarca se volverá, por instantes, concreto con la mención de topografías específicas, como son los cuarteles del Conde y San Jerónimo; lugares que corresponden a las antiguas zonas de intramuros y extramuros en Santo Domingo.

La alusión a la geografía caribeña aparece en otras obras del novelista colombiano, sobre todo en *El amor en los tiempos del cólera*, para establecer la afinidad e identificación con la cultura caribeña: Veracruz, Panamá, Santiago de Cuba, Martinica, Trinidad, Luisiana, Nueva Orleans, Puerto Rico, Jamaica . . . son referencias utilizadas para conectar el ser insular caribeño con sus

fragmentos perdidos en miríadas de islas. Pero si el mar une la tierra dispersa y la lengua es vínculo que establece una subidentidad en el Caribe hispano, la música es el componente rítmico que homogenizará los fragmentos disgregados del Caribe, más allá de razas o singularidades. La música aparece en *El otoño de patriarca* desde el principio, como un elemento de mestizaje, a través de los instrumentos que la producen, y resuena como una atmósfera de fondo en todo el libro. En las noches solitarias del patriarca, se oye por la ventana abierta del mar los tambores lejanos y las gaitas tristes que "celebraban alguna boda de pobres con el mismo alborozo con que hubieran celebrado su muerte" (García Márquez 22). Y luego que Manuela Sánchez --como otra Remedios la Bella-- se esfuma la noche del eclipse, su recuerdo parece disolverse en la esencia musical de todo el Caribe:

Le decían que la vieron en un baile de plenas de Puerto Rico, allá donde cortaron a Elena mi general, pero no era ella, que la vieron en la parranda del velorio de Papá Montero, zumba, canalla rumbero, pero tampoco era ella, que la vieron en el tiquiquitaque de Barlovento sobre la mina, en la cumbiamba de Aracataca, en el bonito viento del tamborito de Panamá, pero ninguna era ella, mi general, se la llevó el carajo (García Márquez 81).

Esas alusiones musicales encuentran eco en *El amor en los tiempos del cólera*, donde Fermina Daza escuchaba con el volumen muy bajo, remotos y nítidos, los merengues de Santo Domingo y las plenas de Puerto Rico (García Márquez 456).

No sólo la historia, sino las menudencias cotidianas encuentran eco en otros espacios; un hecho cualquiera acontecido en una playa de Cartagena se repite en otras riberas. Si los pescadores del Caribe colombiano usan el barbasco para adormecer a los peces, lo mismo ocurre y ha ocurrido en toda la zona desde siempre (García Márquez, *Del cólera* 134). Incluso el pueblo mediterráneo donde matan a Santiago Nasar está condicionado por la ubicua presencia del mar Caribe y su historia colonial:

Se divisaban los sembrados de plátanos azules bajo la luna, las ciénagas tristes y la línea fosforescente del Caribe en el horizonte. Santiago Nasar señaló una lumbre intermitente en el mar, y nos dijo que era el ánima en pena de un barco negrero que se había hundido con un cargamento de esclavos del Senegal frente a la boca grande de Cartagena de Indias (89).

Después de *El otoño del patriarca*, la cultura del Caribe será siempre medida y referencia; la vida toda se orientará hacia el archipiélago y sus costas, que es el lugar donde el ser se singulariza y se manifiesta; donde, de acuerdo a García Márquez, el amanecer es todo un espectáculo de plenitud metafísica, y se siente el "raro esplendor visible de la conciencia que precede a la salida del sol en el Caribe" (176).

El patriarca, en un sentido superficial, nos luce caribeñizado: posee una especie de familia extendida, parece gustar profundamente del mar y de los desbordamientos vitales y sensuales de la región, y las decisiones claves de su existencia están gobernadas por la intuición, en lugar de la lógica:

No conoció un instante de descanso husmeando en su contorno para encontrar al enemigo oculto que había armado al falso leproso, pues sentía que era alguien al alcance de su mano . . . hasta una noche de dominó en que vio el presagio materializado en una mano pensativa que cerró el juego con el doble cinco, y fue como si una voz interior le hubiera revelado que aquella mano era la mano de la traición (*Del patriarca* 117).

No hay que olvidar que el patriarca es un hombre oriundo del páramo y, de acuerdo al esquema de la obra, ésta será la causa de su obsesivo amor al poder; su caribeñidad es artificial: por más que desea integrarse a esta cultura, lo traiciona su origen. Su idiosincrasia corresponde a la del Estado contractual y, aunque es de origen muy humilde, no deja de estar contaminado por la cultura del páramo. El patriarca es un símbolo de la anomalía de la nación contractual latinoamericana; puede ser un recipiente de la cultura caribeña, parece deslumbrado ante ella, la que pone de manifiesto su propia aridez, sin que consiga incorporarse plenamente a la nación cultural. En su sentido más limitado, sin embargo, esta nación es tan peligrosa como el nacionalismo generado por la nación contractual. Para integrarse por completo a la primera se ha de nacer en ella, porque se piensa que está implantada en los veneros más recónditos del ser y la sociedad. Por ese motivo, los extranjeros nunca llegan, en realidad, a ser parte de la nación y de su cultura, y se dice que la nación cultural puede ser un caldo de cultivo del autoritarismo y la xenofobia (Singer 312), tan peligrosos como el nacionalismo. El patriarca, con su absolutismo, representa la

tradición arcaica del Estado colonial y un mecanismo artificial superpuesto a la cultura del Caribe. Éste es el origen de su monstruosidad, su carácter de criatura diabólica y la aberración suya de vender el mar, esencia de la caribeñidad, a los norteamericanos²³.

En la narrativa de García Márquez, a la síntesis geográfica se suma el deseo de presentar la diversidad étnica en una relación apretada:

Y pasó la tarde esperando su hora grande en los vericuetos del puerto negrero, entre la salmuera humana del Caribe . . . no se detuvo como siempre frente a las tiendas de los hindúes a ver los mandarines de marfil, tallados en el colmillo entero de elefante, ni se burló de los negros holandeses en sus velocípedos ortopédicos, ni se asustó como otras veces con los malayos de piel de cobra (*Eréndira* 72).

Al determinismo socioeconómico de numerosos estudios sobre el Caribe, García Márquez opone un espacio concéntrico, donde coinciden diversos personajes llevando a cuestras su rasgos regionales, su propia insularidad, enriqueciendo el mosaico de etnias y culturas. *En Cien años de soledad*, nos asomamos a un barrio de negros antillanos y los escuchamos cantar sus himnos sabáticos²⁴; vemos a numerosos refugiados antillanos pulular en *El amor en los tiempos del cólera*, y haitiana es la impertérrita amante del suicida Saint-Amour, en esa misma novela; el padre de Laura Farina, quizás la mujer más bella del mundo, es un escapado de Cayena y la madre era de Paramaribo (*Eréndira* 58, 60). La de Bayardo San Román, bella entre las más

bellas del Caribe, en *Crónica de una muerte anunciada*, es oriunda de Curazao, y aparece en esa novela también una colonia árabe a la cual pertenecía el padre de Santiago Nasar. En *El otoño del patriarca*, Leticia Nazareno, la única mujer que logró amansar al patriarca, provenía de la isla de Antigua; la francesa que Bolívar abominaba era de Martinica; dominicana era la rica y hermosa Julia Cobier, con quien el Libertador parece haber vivido un romance (*General* 86); se ve a un chino ganar la Orquidea de Oro en unos juegos florales²⁵; y Bárbara Lynch y su padre no sólo llevan a Cartagena su religión y su idioma, traen consigo su hábitat insular: "Era una casa antillana pintada toda de amarillo hasta el techo de cinc, con ventanas de anjeo y tiestos de claveles y helechos colgados en el portal, y asentada sobre pilotes de madera en la marisma de la Mala Crianza" (*Del cólera* 347).

El mundo de las obras de García Márquez, es un mundo insular, acuático, un núcleo vital que da sentido a la existencia, y los personajes al alejarse del mar Caribe, corren el riesgo de perder el rumbo, sobre todo cuando se internan en territorio de "racionalistas impenitentes". Sólo el Caribe con su aire "de vidrio" y su cielo luminoso, donde las abundantes estrellas están siempre "en su sitio", parece otorgar lucidez a sus habitantes, una lucidez basada en la intuición, y asegurar la plenitud. Es este instinto caribeño el que arrastra a José Arcadio Buendía a buscar incesantemente el mar, sin éxito, para hallarlo tiempo después por casualidad. Porque no estaba en el destino de Macondo ser fundado junto a las mágicas aguas del Caribe. De haber sido así, y de acuerdo a la lógica narrativa del escritor colombiano, tal vez hubiera corrido diferente suerte y no

hubiera terminado por ser víctima de las influencias malignas del páramo: educación, ejército, religión y leyes; todos mecanismos de control y represión de la Nación-Estado contractual.

El mar Caribe, con todo su aluvión mágico-vital, parece el plasma genesiaco que enriquece también el imaginario textual. En el mar se origina toda la vida histórica que estructura la isla cultural, los mitos y hábitos de la siquis isleña²⁶. Del mar llegan aquellos seres inquietantes a lugares con frecuencia áridos, cuyos habitantes carecen de imaginación. El mar Caribe, en la obra de García Márquez, es el topos cultural por excelencia, espacio donde no sólo ebulle la sustancia original, sino que existe, al unísono, una atmósfera mágico-histórica, cargada de vivencias del pasado. Allí el mundo material y el instintivo no se oponen, como en Europa, por ejemplo. Constituyen una unidad inseparable, palpable, que influye sobre la vida diaria. Explica Benedict Anderson que para Europa occidental, el siglo XVIII no sólo señala el nacimiento de la era del nacionalismo, sino el crepúsculo de la modalidad del pensamiento religioso. El siglo de la Ilustración, del secularismo racionalista, trajo consigo su propia y moderna oscuridad (10-11). Sin embargo, al área antillana no ha arribado esa aridez espiritual que sobrevino en Occidente cuando terminó la concepción religiosa y comunitaria de la existencia, y el ser humano se separó de sus fuentes cosmológicas originales. El mar Caribe, para los personajes garciamarquianos, es agua lustral que los mantiene conectados a lo sagrado, a su propio cosmos: la cultura caribeña. Por tal motivo, personajes como el juez Arcadio de *La mala hora* o la abuela desalmada, añoran esos lugares junto al

mar donde fueron felices: "Tenía que apretarse el corazón con la mano", se dice de ésta, "para que no la sofocara el recuerdo de una casa de mar con grandes flores coloradas donde había sido feliz". La abuela, que había sido una hermosa prostituta, rescatada por el marido de un burdel de las Antillas, al final siente el llamado misterioso de sus orígenes: "--Van para el mar --le dijo--. Y apúrate, que la intención de la jodida vieja es pasarse para la isla de Aruba". Vivir lejos del mar equivale al más terrible de los ostracismos: "Ahí lo tienes --dijo la abuela, respirando la luz de vidrio del Caribe al cabo de media vida de destierro". Y la cercanía del mar es una revelación que se anuncia por medio de signos naturales y sicosomáticos: "Una tarde, al final de un desfiladero opresivo, percibieron un viento de laureles antiguos, y escucharon piltrafas de diálogos de Jamaica, y sintieron unas ansias de vida, y un nudo en el corazón, y era que habían llegado al mar" (García Márquez, *Eréndira* 120, 129, 143). Es el mismo sentimiento que experimentan los soldados que acompañan a Bolívar en su último viaje. Al aproximarse a la costa, se van llenando de energía revitalizadora, y la naturaleza se torna "más ansiosa". El reencuentro con el mar, equivale a asomarse a un mundo amplio, inconmensurable, e infunde en los corazones una rara sensación de libertad (García Márquez, *General* 130, 137).

Plenitud caribeña

En el cuento "Buen viaje, señor presidente", que transcurre en Ginebra, es donde mejor se concentran y depuran los elementos caribeños en la obra garciamarquiana. Las relaciones entre los personajes más importantes están

basadas en el origen caribeño común. El presidente --en verdad ex-presidente-- y Homero Rey proceden del mismo y anónimo país caribeño, pero hay momentos en que los personajes dan la impresión de pertenecer a un país más extenso: el Caribe. Si los dos hombres son blancos o mestizos, Lázara Davis, indica el narrador, es "una mulata fina de San Juan de Puerto Rico" (García Márquez, *Doce cuentos* 35), estableciendo en forma explícita el tinte africano y el mestizaje propio de la región. Los tres personajes son conceptualizaciones de la geografía y la cultura caribeñas: García Márquez, utilizando una técnica aprendida de Graham Greene, acumula detalles de las Antillas, dispersos, al parecer, y "unidos por una coherencia subjetiva, muy sutil y real" (*Guayaba* 32). Para empezar, la ciudad de donde procede el presidente se llama Puerto Santo, nombre que nos permite identificarla con el Caribe, centro cosmológico sagrado, punto de referencia de todas las coordenadas textuales y vitales. Así mismo, la forma dialectal caribeña será marca de identidad, en el caso de Homero, cuya dicción, cadencia y aun la timidez eran las de un "caribe puro". Y el vocablo "negro", en boca de Lázara Davis, denota un sabor regional que, en el contexto, significa afectividad, pues Homero es descrito, al principio como un hombre pálido: "--Ay, negro, una cosa es ser Piscis con ascendente Piscis y otra cosa es ser pendejo" (*Doce cuentos* 28, 38). Lo mismo sucede con el sustantivo "caribe", que adquiere atributos adjetivales, califica y distingue; es marca e idiosincrasia, forma de ser y gentilicio, y se habla de un "sentido caribe" de la hospitalidad, de "vecinos caribes" que van a despedir al presidente.

La abstracción integradora del toponímico Puerto Santo se añade a la selección de Martinica como refugio del exiliado presidente; señala a las Antillas como campo semántico cultural que organiza los componentes de la narración. La evocación de Martinica se utiliza para presentar los elementos generales del Caribe, como son el calor, el mar, el ron, y la mención de buques cargados de guineos que habla del monocultivo, se tiñen de matices socioeconómicos, y la frase "viendo pasar los buques del mundo", dice del Caribe como lugar privilegiado desde el punto de vista geopolítico y cultural, y es un eco del "aleph caribeño" mencionado antes. La sensualidad o sexualidad, que García Márquez identifica con la cultura caribeña, se manifiesta en el texto por medio de alusiones al sesgo: Lázara amaba a Homero "por la inocencia de su corazón y el calibre de su arma". Y del presidente ella misma opina que tiene una virilidad de semental, que así como estaba, "viejo y jodido", debía ser aún un tigre en la cama. Esa sensualidad o primitivismo se concreta en Lázara en la forma en que solía dormir y estar en casa: "desnuda de cuerpo entero", como toda una Remedios la Bella de las Antillas. Lázara Davis --aunque casada por el rito católico es una princesa yoruba-- se distingue ante todo por ser depositaria del sincretismo, la verdadera religión del Caribe, que se manifiesta en el cuento por la alusión a su bata africana de sus noches de fiesta y sus collares y pulseras de santería (*Doce cuentos*, 36, 40, 45-46). Las supersticiones y cábalas antillanas -- en las que García Márquez mismo confiesa creer-- se manifiestan en la fe ciega de Lázara Davis en la astrología y en la manera en que el presidente, repetidas veces, trata de leer su propio destino en el poso del café, costumbre común en

diversos lugares del Caribe. Esta manía, que puede parecer sorprendente en un aficionado a leer los clásicos latinos en su idioma original, no lo es en un personaje que es considerado profundamente caribeño. Más que la santería o las supersticiones regionales, el narrador quiere revelar una superioridad psicológica: la capacidad de anular las diferencias entre mito y razón. Por otra parte, respecto a la religión, lo que presenta García Márquez en sus obras es el escepticismo caribeño, que no debe confundirse con ateísmo o irreligiosidad. Aunque el narrador, con frecuencia, denuncia a la Iglesia como cómplice del poder establecido, y resume su actitud en la frase sentenciosa que pone en boca del patriarca "La iglesia está con el que manda"²⁷ (*Del patriarca* 113).

En lugar de la guayaba, ahora el símbolo sensorial del Caribe se concentra en otro estímulo de carácter olfativo: el camarón cocido, que servirá para desatar todos los recuerdos del presidente y plasmar la imagen del mar Caribe. Al llegar a casa de Homero Rey y Lázara Davis, "lo primero que hizo él al entrar fue aspirar a fondo, como en un éxtasis súbito, y exclamó con los ojos cerrados y los brazos abiertos: '¡Ah, el olor de nuestro mar!'" (*Doce cuentos* 39). Al arroz con camarones se añaden fritos de plátanos maduros, ensalada de aguacate y café. El menú caribeño se convierte, en el exilio, en una recuperación de la patria perdida y en un ritual para sofocar la nostalgia y reforzar los lazos solidarios entre los individuos. La cultura común, más que la política, es lo que restituye el verdadero ser y aglutina a estos caribeños. Dado el origen jurídico y político de la nación contractual, García Márquez busca, en cambio, las fuentes de la nación cultural caribeña en la crónica y la historia

coloniales. Los ancestros de la patria cultural caribeña, para el novelista colombiano, son de estirpe literaria, comenzando por Colón y su *Diario*. A la racionalidad de la nación-contrato, García Márquez opone la afectividad y el determinismo de la nación cultural. Y dos poetas de la región, el nicaragüense, Rubén Darío y el martiniqueño Aimé Césaire, surgen como símbolo de la caribeñidad.

En *El otoño del patriarca*, los poderes extraordinarios de la poesía se manifiestan desde el mismo instante en que Rubén Darío entra en escena. Su llegada está precedida por una deflagración que parece sobrenatural, y otra explosión ocurre luego de su partida. Poco antes de su arribo, la naturaleza exaltada se serena: "Por fortuna se aplacó el mar de las cuatro, el aire lavado se llenó de hormigas voladoras". Y el dictador es definido como una presencia invisible que vigila el destino colectivo para que no fuera alterado por el desorden de la poesía; dueño de un dominio absoluto que regulaba el amor y la muerte. El recital de Darío, por un momento, lo introduce al reino de la poesía; y García Márquez específicamente perifrasea "La marcha triunfal", y despliega ante el patriarca la parafernalia de su poesía preciosista, frente a cuya majestuosidad, el dictador se siente inerme, disminuido y solitario. El deslumbramiento es tal que el patriarca, en los días siguientes, vive por vez primera en un clima lírico, se adormilaba "al ritmo de las voces de gloria del canto sonoro del cálido coro que Leticia Nazareno recitaba para él a la sombra de los arcos triunfales de la ceiba del patio, escribía los versos en las paredes del retrete". Hasta que la explosión de una carga de dinamita dirigida contra

Leticia Nazareno, lo devuelve a la realidad, y él termina autorrecriminándose porque al haber estado viviendo en un clima poético, se había embotado su intuición política (188-89). La poesía, que tiene mucho en común con la mentalidad que García Márquez concibe como caribeña, resulta un peligro para el Estado contractual, que representa el patriarca, porque la poesía es el desorden de los sentidos de que hablaba Arthur Rimbaud, a quien García Márquez alude. La nación contractual es una racionalización de la comunidad política, mientras que el discurso cultural, representado por Darío, devuelve al individuo a una zona de identidad donde el discurso contractual no puede alcanzarlo. La poesía funda la autonomía y establece la primacía afectiva, anterior a toda artificialidad del orden colectivo.

La figura complementaria de Rubén Darío es Aimé Césaire, autor de *Cahier d'un retour au pays natal* y *Discours sur le colonialisme*, cuya presencia, aunque elíptica, se reitera en el cuento "Buen viaje, señor presidente". Es Césaire quien protege al presidente en Martinica y le ayuda a sobrevivir con traducciones que a veces le encargaba. El poeta martiniqueño sirve sobre todo para reforzar la conciencia anticolonial por metonimia, y subraya el proyecto cultural, pues *Cahier d'un retour au pays natal* es un poema en que el surrealismo va de la mano con la resistencia anticolonial. De paso se muestran los lazos ideológicos entre la negritud y el realismo mágico: ambos movimientos se apoderan del discurso de lo exótico y la búsqueda de lo maravilloso, presentes en el surrealismo, y reivindican lo primitivo, lo intuitivo y lo espontáneo en oposición a la razón. El cuento de García Márquez no es sólo un intento de

intensificar los factores que entran en la cultura caribeña, sino que sugiere una base político-ideológica: el poema de Césaire une la expresividad poética con la protesta política y la reafirmación de la identidad. Y en el cuento asoma por un instante el tono amargo del poema de Césaire. La mezcla racial y de diferentes culturas, en el Caribe o Latinoamérica, advierte García Márquez, ha tenido un precio: el dolor o, como dice el presidente con profunda elocuencia:

"Así somos y nada podrá redimirnos", dijo. "Un continente concebido por las heces del mundo entero sin un instante de amor: hijos de raptos, de violaciones, de tratos infames, de engaños, de enemigos con enemigos". . .

--La palabra mestizaje significa mezclar las lágrimas con la sangre que corre. ¿Qué puede esperarse de semejante brebaje? (*Doce cuentos 44-45*).

El presidente, mejor que nadie, sabe de ese antiguo dolor: su único hijo participó en el movimiento que derrocó al padre, y fue luego fusilado por sus propios cómplices (*Doce cuentos 45*).

Al lector le queda la interrogante de quién será este enigmático personaje, al que el narrador no le da nombre alguno, pleno de proyecciones y sugerencias, que parece un eco del desaliento final de Bolívar. Viejo, enfermo y abatido, como el Libertador en sus días postreros, se ha exiliado en Martinica, de la misma manera en que Bolívar se refugió en Jamaica, luego de un traspie en su lucha inicial contra el dominio español. El Libertador será acogido en Haití por el presidente Pétion, quien le brindó "invaluable ayuda" para reanudar la lucha en

Sudamérica. Del mismo modo, el presidente recibe la colaboración solidaria del poeta y político Césaire. Como el Bolívar de *El general en su laberinto*, el presidente es también un animal político nato, con gran poder de seducción, quien tuvo en su juventud una virilidad de semental. Y si el hijo de éste se rebeló contra el padre, igual sucedió con Bolívar y los pueblos que liberó: se volvieron contra él, para terminar envueltos en eternas guerras intestinas. Quizás por ello los médicos de Martinica no pueden encontrar las causas físicas de las dolencias del presidente, ni pueden sanarlo los racionalistas doctores suizos. El mal estaba en la cabeza, como indica un médico ginebrino.

El narrador no establece con exactitud el país de origen del presidente, en cambio, nos dice que su esposa tuvo una abuela que heredó un paquete de acciones en minas de oro en Colombia, como si se tratara de una descendiente de la oligárquica Mamá Grande. Todo apunta a que el matrimonio de ellos era de conveniencia; la esposa era 14 años mayor que él. Como sucede con frecuencia en sus obras, García Márquez oculta lo conceptual tras una cortina de hechos y objetos concretos, y detalles, al parecer, incidentales, en su narración se cubren de significados latentes. En el cuento resulta revelador que casi todas las joyas que el presidente intenta vender en Ginebra, para costearse la operación, son falsas. El narrador pretende advertir quizás que su alianza había sido espúrea. A pesar de todo, este presidente es sumamente honrado, vive en una pobreza espartana, y si no pudo curarse de sus dolencias físicas, no obstante la operación, se recuperó de su desaliento, gracias a Homero Rey y Lázara Davis. Éstos no sólo lo cuidaron: contribuyeron con sus exiguos ahorros

a la operación. De regreso a la Martinica, el presidente vuelve a regir su vida por la espontaneidad caribeña, olvida el régimen que le han impuesto los médicos y acaricia un proyecto de retorno político: "En ese sentido", escribe a Homero y a Lázara, "el viaje a Ginebra había sido providencial" (*Doce cuentos*, 47, 56). Esto es, gracias a la solidaridad caribeña.

La obra de García Márquez es, en parte, un rechazo de la centralización de una Nación-Estado basada en un proyecto político, incapaz, hasta hoy, de evolucionar hacia la socialización del proyecto cultural, con el cual el proyecto político ha de entrar en una dialéctica de oposición y complemento. En vista del fracaso, García Márquez se inclina hacia la cultura caribeña. Para ello, crea su particular visión del área, basada en la historia y la cultura, en contradicción con las reducciones socioeconómicas de muchos estudios sobre el Caribe. El presidente, como Bolívar, se interna en el archipiélago antillano, germen de la libertad latinoamericana, de donde surgieron las primeras ideas de igualdad y, con José Martí, las teorías del mestizaje americano. Bolívar, el más ilustre de los latinoamericanos, repuesto del fracaso, regresó de las islas al continente a fundar las Repúblicas bolivarianas. Acaso el cuento de García Márquez busca sugerir que este viejo y sabio presidente, apelando a la idiosincrasia del Caribe -cuyo signo es el oxímoron--, pudiera tratar de abolir las dicotomías textuales y referenciales entre intuición y razón, política, geografía y cultura y concretar la Nación-Estado de la posmodernidad latinoamericana. En una nación así, el ciudadano podría vivir en el clima autónomo de su cultura, sin las constricciones compulsivas, perversas, del nacionalismo y el proyecto político²⁸.

NOTAS

¹ En su *Carta de Jamaica*, el Libertador imagina una nación que se base en la solidaridad, más allá del interés material, con perfiles universales (Zea I: 22).

² Con frecuencia, al estudiar la relación entre ficción y nación, sale a relucir el ensayista peruano José Carlos Mariátegui, quien opinaba que la nación es una abstracción, una alegoría, un mito que no corresponde a una realidad que pueda definirse científicamente (Brennan 172).

³ Para Sommer, la Mulata en *La vorágine* se opone a los términos centralistas y jerárquicos de Cova. Así, esta novela, con sus contradicciones, se diferencia de las típicas novelas fundacionales y programáticas del siglo XIX, que ayudaron a forjar las naciones latinoamericanas (Rivera 129).

⁴ Ainsa incluye novelas como *La vorágine* en el conjunto de narraciones latinoamericanas que proponen un encuentro de la identidad de sus héroes en espacios "inéditos" y escondidos en la selva. En esas narraciones, se repite la constante temática del "viaje-búsqueda", especie de viaje iniciático de despojamiento de lo fútil y encuentro de la auténtica identidad en el "corazón" del continente americano (*Identidad cultural* 230).

⁵ Observa James Clifford que ya no puede haber discursos totalizantes ni esencialistas porque ahora todos somos caribeños. Para él, el Caribe es sinónimo de una poética de la inversión cultural, de lo híbrido, heteróclito, polifónico y de la desorientación postcultural que es nuestro mundo. Porque hoy Occidente y sus otros están en el mismo bote astillado, flotando sin ancla en un picado mar Caribe (Fass Emery

13).

⁶ Con frecuencia, a Arturo Cova se le considera héroe nacional y defensor de los oprimidos. Pero Monserrat Ordóñez cree lo contrario: Cova es el representante de una ideología dominante, y su perspectiva es parcial, incompleta y muy ambigua. En el fondo, Cova es un "triste remedo del conquistador y colonizador europeo" (Rivera 25, 38-39).

⁷ En sus días finales, Bolívar pensaba que Hispanoamérica es ingobernable y que servir a una revolución es como arar en el mar. De Colombia pensaba que caería sin remedio en manos de la multitud desenfrenada para después pasar a tiranuelos casi imperceptibles de todos los colores y razas (*General* 257).

⁸ Cobo Borda dice textualmente: "Si la tierra es nuestro exilio, la literatura es nuestra patria" (191).

⁹ Explica Cobo Borda que el libro de Arciniegas puede considerarse como la primera versión, para García Márquez, de su concepto del mundo caribe como unidad (361).

¹⁰ La triple opresión en el mundo contemporáneo, afirma Terry Eagleton, son la clase social, la raza y el género (*Illusions* 57).

¹¹ Amy Fass Emery afirma que la novela *¡Ecué-Yamba-O!* de Carpentier oscila entre una visión emergente del otro como híbrido creativo y un retrato individual del otro como dueño de una mentalidad primitiva socialmente peligrosa (9).

¹² La hipertrofia del sentido del olfato de algunos personajes de García Márquez, como sucede con Fermina Daza en *El amor en los tiempos del cólera*, parece ser una

proyección de un rasgo propio del autor, según se desprende de uno de sus artículos titulado "El infierno olfativo": "El sentido del olfato es un instrumento de tortura, una especie de infierno particular que nos recordará siempre, sistemáticamente todos los objetos en que para ventura o desventura nuestra hemos introducido las narices. El oído nos recuerda las voces conocidas, nos castiga con diarias confusiones, casi tanto como la vista y mucho menos, desde luego, que el paladar. Pero el sentido del olfato es implacable en la individualización de los recuerdos" (*Costeños* 432).

¹³ Al principio, García Márquez describía a Bolívar comiendo mangos con "deleite infantil", pero el historiador Vinicio Romero Martínez le advirtió a tiempo que eso no pudo haber sucedido porque aún faltaban varios años para que el mango llegara a las Américas (*General* 271).

¹⁴ Cobo Borda opina que el trópico es triste porque allí tiene lugar una destrucción insidiosa y constante, que usa y desgasta seres y cosas. Fiebre palúdica -- prosigue-- y sopor: la suelta baba de la materia en descomposición, como se le llama en *La hojarasca* (381).

¹⁵ De acuerdo a Rodríguez Amaya, se trata de un paisaje gigantesco y misterioso, y la extensión geográfica del territorio nacional se amplía y matiza (59).

¹⁶ García Márquez resume su opinión del *noveau roman* cuando bromea en 1967 diciendo que escribiría su nueva novela, *El otoño del patriarca*, al estilo de Robbe-Grillet; sería una obra que nadie podría entender, pero que él podía estar seguro de que sería una buena novela (Janes 70). A pesar del tono irónico, parece que el novelista tiene presente algunos aspectos de la nueva novela francesa al escribir la suya.

¹⁷ Se cree que para reivindicarse de los descuidos de estilo de *El Quijote*, Cervantes escribió *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, novela considerada como una joya estilística por la crítica; no obstante, y contrario a *El Quijote*, es una obra desconocida para el gran público. García Márquez habla con desdén de *Cien años de soledad* y prefiere *El otoño del patriarca*, pero esta novela, a pesar de su perfección formal, carece de la "magia" de la primera.

¹⁸ En opinión de Leopoldo Zea, el ser latinoamericano se caracteriza sólo por lo que quiere llegar a ser, por la espera. Mientras el sajón realiza su destino cada día, el latino lo espera: uno se mueve en lo concreto; el otro, en lo abstracto (I: 8-9).

¹⁹ Algunas zonas de *El otoño del patriarca* asumen rasgos de mensaje críptico. Por eso, Bell-Villada opina que el caribeño hispano es el lector ideal del libro, quien reconocerá y responderá fácilmente a su manifiesto sabor antillano y sonreirá frente a sus incontables coloquialismos regionales, agudezas, proverbios y canciones, sin mencionar las profanidades que forman el estilo de García Márquez (*García Márquez* 152).

²⁰ Fanon dice que la cultura es "la zona de oculta inestabilidad donde la gente mora" (Bhabha, "Cultural" 207).

²¹ Mintz piensa que la preferencia en gran parte del Caribe por el arroz y las habichuelas como plato principal, tiene que ver con el pasado colonial cuando estos alimentos no estaban al alcance de los esclavos (*Transformations* 227). Esta dieta reviste matices socioeconómicos; es índice de estatus.

²² El mundo del patriarca, dice Michael Palencia Roth es un mundo Aleph, y de acuerdo a su voluntad (*García Márquez* 242).

²³ Este hecho es similar a lo ocurrido en los albores del siglo XX, cuando la incapacidad del Estado colombiano de ventilar las diferencias entre la Nación-Estado política y la socio-cultural --que genera frecuentes conflictos civico-militares-- contribuyó, aparte de la rapacidad colonialista norteamericana, a la pérdida de la provincia caribeña de Panamá, que se declaró república independiente en 1903.

²⁴ Algunos críticos tales como Fariás y Joset se dejan llevar de su imaginación y confunden los salmos sabáticos que se oye cantar en *Cien años de soledad* con los ritos del vudú. Pero se trata probablemente de himnos adventistas que cantan los miembros de esa religión para despedir el término de las celebraciones sabatinas, práctica común en varias regiones del Caribe. Así se manifiesta en *El amor en los tiempos del cólera* donde oímos a la jamaiquina Bárbara Lynch cantar esos himnos vespertinos (352).

²⁵ García Márquez aprovecha la circunstancia para presentar una semblanza de los inmigrantes chinos en Cartagena, que no difiere del estereotipo de ellos en otros lugares del Caribe. Los divide en "buenos" y "malos", de acuerdo al tipo de negocios a que se dediquen (García Márquez, *Del cólera* 280).

²⁶ El mar es un elemento determinante en *El otoño del patriarca* y punto de referencia para la concepción del poder y la riqueza. Es el mar el que evoca, de manera alegórica, la voz de la conciencia colectiva (Rodríguez Amaya 60-61).

²⁷ Fariás opina que en *Cien años de soledad* la religión tiene el carácter de lo explícitamente perverso, que los personajes ligados a la religiosidad mostrarán un carácter degenerado. Esto es palmario en el Buendía seminarista (109); pero no hay que confundir con ateísmo cierta actitud de crónica desconfianza hacia el clero, como sucede

con los Buendía en *Cien años de soledad*. También hay que tomar en cuenta que el caribeño tiende a ser irreverente, que no se toma nada en serio, incluyendo la religión.

²⁸ Fukuyama sugiere que si el nacionalismo va a desvanecerse como fuerza política, ha de volverse tolerante, como ocurrió antes con la religión. Piensa también que de ese modo los grupos nacionales pueden retener sus lenguas separadas y su sentido de identidad. Esa identidad se expresará sobre todo en el campo de la cultura antes que en el de la política (271).

CONCLUSIÓN

Existe una profunda relación entre el Caribe y la narrativa de García Márquez, que va de lo concreto a lo abstracto. Sobre todo en su obra reciente, los objetos y personajes se cargan de sugerencias múltiples, dejando al lector la tarea de desentrañar su significado. El novelista caribeño colombiano parte de los primeros cronistas, conecta los hilos dispersos de lo que fuera el antiguo Caribe español antes de que la voracidad de otros imperios coloniales lo pulverizara en una miriada de lenguas y subculturas. García Márquez restituye la visión de conjunto del Caribe, vuelve a los antiguos cronistas; reivindica la condición integradora del ser caribeño e indica que existe otro Caribe paralelo a la subcultura del azúcar. García Márquez, al igual que muchos otros narradores latinoamericanos, aporta con su narrativa ideas más importantes que las de la mayoría de los pensadores continentales (Farias11). Su toma de conciencia caribeña influirá directamente en el espacio narrativo y, a medida que el novelista se vaya identificando con la cultura antillana, el espacio se polarizará en dos categorías irreconciliables. La primera será el Caribe, centro afectivo, eje cosmológico, una verdadera isla cultural, y el otro espacio será difuso, caótico y peligroso, un infraespacio similar al Hades griego. La conciencia política o personal crea un lugar afín; de ese modo, política, ideología y espacio forman una unidad indisoluble.

Como es natural, en el texto esas estructuras socioculturales se organizan en figuras retóricas similares. La oposición mueve los hilos narrativos, que se truecan en macrohipérboles, en estrategias de una subversión plena de

connotaciones ideológicas. En el fondo, aguardará siempre la idiosincrasia caribeña con su capacidad de mezclar materiales heteróclitos y reducir los opuestos en una síntesis coherente. Así, el oxímoron se insinúa siempre como alternativa o estrategia frente a la obstinada presencia de ciertos binarismos: centro y periferia, civilización y barbarie. El resultado inmediato es que García Márquez, a partir del espacio "sagrado" caribeño, expulsa la voz eurocéntrica, el logos colonial --o sus secuelas arcaicas presentes en el Estado latinoamericano--, y la reviste de matices sospechosos. En su lugar quedará la cultura caribeña, convertida en tabla de valores absolutos, sobre todo tras advertir el fracaso del proyecto político de la Nación-Estado colombiana. De esos valores, los más importantes serán la expansión vital, cuya concreción es la sensualidad, negadora de todo constreñimiento, la subconciencia colectiva mítica, la asimilación carnavalesca, al estilo del jazz, de todo añadido exótico, y el espíritu de libertad, que genera quizás todos los rasgos anteriores. Y a medida que maduran las técnicas narrativas de García Márquez, las ideas acerca de la realidad o la sociedad se traducen en el texto en detalles concretos, de manera que los signos se convierten en una red compleja de significaciones, donde ningún detalle será gratuito; cada texto es un genuino símbolo.

De los conceptos puestos en boga por las corrientes postestructuralistas, uno de los más interesantes es el hibridismo, el verdadero fundamento de toda cultura. A nivel literario, una de sus más importantes manifestaciones es la novela, cuya hibridez ha sido destacada por numerosos críticos. El escritor, como todo ser humano, producto de una encrucijada histórica, bifronte, que

hunde sus raíces en el pasado, a la vez que escruta el futuro, no puede escapar de las contradicciones que esto conlleva. La más evidente quizás, en García Márquez, es la actitud hacia los personajes negros, que tienden a coagularse en estereotipos. En todo caso, su posición no ha de confundirse con una poética de la discriminación; el negro en la narrativa del escritor caribeño ocupa una variedad de nichos sociales y es muy apreciado como modelo estético y arquetipo sensual. Todas estas concepciones sobre el negro no son privativas de este novelista; corresponden a un prejuicio nacional, al inconsciente colectivo colombiano. García Márquez, carente de una conciencia crítica al respecto, no ha logrado liberarse de esos lastres seculares, rezagos de la ideología colonial. Paradójicamente, muchas de las características que el novelista colombiano propone como lo "caribeño" se acercan de manera sospechosa a los criterios de la negritud y a la cosmovisión tradicional africana.

La otra contradicción notable de García Márquez es que, por una parte, rechaza el legado de la Ilustración y, por otra, evoca en *Cien años de soledad*, el paraíso utópico de Macondo. La idealización le permite soslayar u omitir la referencia a la marginación o subordinación de indios y negros. Aunque el novelista ha querido abolir las diferencias de clases creando un paraíso comunitario primitivo, Macondo se organiza en torno a una genealogía fundacional; la participación en la génesis se convierte en estampa nobiliaria. De ahí el profundo desaliento que impregna *La hojarasca*, después que la compañía bananera destruye la organización original, e introduce otra escala de valores, basada en el mercantilismo. Todo ello reitera una retórica del oxímoron, porque

la utopía es un subgénero cuya genealogía parte de *El libro de los muertos* egipcio y *La república* de Platón, pasando por los renacentistas Tomás Moro y Tomaso Campanella, y logrará su esplendor con la Ilustración, y las teorías de Carlos Marx. García Márquez, en general, va contra todo racionalismo y propone el mito como instrumento adecuado para abordar la realidad.

En otro sentido, la racionalidad ha sido el arma más efectiva en las luchas progresistas de los sectores marginales, con los que el novelista colombiano parece simpatizar. Tal ha sucedido desde la Revolución Francesa hasta las luchas reivindicativas que convulsionaron el siglo XX. Las contradicciones ideológicas de García Márquez dimanan tal vez de los meandros de su siquis caribeña; que se niega a concebir la realidad como parcelada en dicotomías racionales. En el mundo antillano, al fin y al cabo, las antinomias se resuelven de un modo desconocido para la racionalidad europea. Uno de los personajes garcíamarquianos, Florentino Ariza, sintetiza esa creencia cuando dice "No creo en Dios, pero le tengo miedo" (*Del cólera* 436). Allí coexisten lo real y lo fantástico, el mito y la utopía, su racionalización. La antítesis espacial cede el paso al oxímoron, resolviendo por un instante el cisma de la conciencia occidental, legado de la Ilustración: la antinomia entre lógica y poesía, realidad y ficción, el conocimiento científico versus la experiencia estética. La maravillosa capacidad de síntesis del Renacimiento fue socavada por el racionalismo, y la crisis del posmodernismo, las teorías de pensadores como Lyotard y Foucault o Jürgen Habermas, son la expresión de una antigua agonía. El reto de nuestra época es soldar la cesura que va de Platón a Foucault. Como observan algunos

críticos, la tendencia peligrosa del posmodernismo hacia el nihilismo, más que solucionar el problema, sólo lo ha exacerbado. Sin embargo, un espíritu como el de Rousseau, el último renacentista, y pilar de la Ilustración, fue capaz de resolver la antinomia; como señala Julia Kristeva, Rousseau conjugó sentimentalismo y racionalismo, pasión y exigencia de justicia y libertad (257).

Por otra parte, en Latinoamérica, jamás se había implementado un movimiento literario totalmente autónomo, lo mismo que el proyecto político-económico de la modernidad tampoco se desarrolló a cabalidad. La literatura latinoamericana, hasta época reciente, sólo había sido subsidiaria de los movimientos literarios europeos. No obstante, con frecuencia, el modelo europeo nos resulta inadecuado, como sucede con el objetivismo francés. Con esta tendencia, la técnica convierte la narración en el proceso "científico" al que aspiraban Flaubert o Emile Zola. Pero la narración, otra forma del conocimiento, se anula. El novelista colombiano toma otras sendas, contrarias a las obsesivas búsquedas formales de muchos novelistas contemporáneos. Éstos se habían divorciado del enorme público que leía con avidez a los grandes narradores del siglo XIX, tales como Charles Dickens, Víctor Hugo, Fedor Dostoievski, y León Tolstoi. Ésa fue la amenaza que pendió sobre la novela del siglo XX, y no la de su posible desaparición, de la cual se habló hasta el cansancio. El acierto de García Márquez es el haber retomado la función comunitaria que alguna vez tuvo la poesía y devolverle sus poderes a la ficción. Todo esto no se ha realizado sin cierta confusión, poniendo de manifiesto el mencionado carácter híbrido de cada fenómeno cultural. García Márquez, como los teóricos del

realismo mágico o maravilloso, Carpentier, por ejemplo, confunde dicho movimiento con una ontología de lo caribeño o latinoamericano. Pero cada vez son más numerosos los estudios que develan las raíces europeas y surrealistas del realismo mágico, lo mismo que sus deudas con el discurso europeo de lo exótico. Lo que García Márquez identifica como rasgos inherentes al ser caribeño son circunstancias sicosociológicas, según se observa en trabajos de Amaryl Chanady, Ileana Rodríguez y Horst Rogmann.

Quizás por devolver sus fueros al arte de contar, García Márquez ha superado las fronteras lingüísticas del mundo actual y ha proyectado la cultura del Caribe a un nivel universal. Hecho que demuestra que la narración continúa siendo una necesidad perenne para la identidad y equilibrio de la siquis humana. Tal vez por esto, en el Caribe, donde la narración es la forma preferida de comunicar las ideas, nunca han existido pruritos binaristas o dicotomías existenciales. La suprema moraleja que parece desprenderse de las fábulas de García Márquez es que la síntesis multicultural caribeña puede ser la clave para resolver las contradicciones y desigualdades del mundo posmoderno. Con la obra de García Márquez, Latinoamérica reafirma su flamante autonomía cultural y literaria mientras se lanza hacia un nuevo milenio, hacia este nuevo siglo, en el cual logrará tal vez plasmar su viejo proyecto decimonónico: la emancipación política, económica y humana.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackroyd, Eric. *A Dictionary of Dream Symbols*. London: Blandford, 1995.
- Ainsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986.
- , "La demarcación del espacio en la ficción novelesca". En *Teoría de la novela*. Por Sanz Villanueva y Barbachano, 305-32. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.
- Alland Jr., Alexander. *To Be Human: An Introduction to Anthropology*. New York: Wiley, 1980.
- Alleyne, Mervyn C. "A Linguistic Perspective on the Caribbean". *Contours*. Mintz y Price 155-79.
- Allsop, Richard. "La influencia africana sobre el idioma en el Caribe". Moreno Fragnals 129- 51.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1996.
- Anderson, Thomas D. *Geopolitics of the Caribbean: Ministates in a wider World*. New York: Praeger, 1984.
- Arciniegas, Germán. *Biografía del Caribe*. Buenos Aires: Sudamericana, 1964.
- Aristóteles. *La política*. Trad. anónimo. Madrid: Alba, 1987.
- Arnold, A. James, ed. *A History of Literature in the Caribbean*. Amsterdam: John Benjamins, 1994.
- Aronne-Amestoy, Lida. *Utopía, paraíso e historia: inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*. Amsterdam: John Benjamins, 1986.

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, y Helen Tiffin, eds. *The Post Colonial Studies Reader*. New York: Routledge, 1995.
- Attridge, Derek. "Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other". *PMLA* 1 (1999): 20-31.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Universitaire de France, 1958.
- Bagley, Bruce Michael. "The Society and its Environment". *Hanratty y Meditz* 57-131.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1985.
- , *Problemas literarios y estéticos*. Trad. Alfredo Caballero. Habana: Arte y literatura, 1986.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Balibar, Etienne. "The Nation Form: History and Ideology". *Balivar y Wallerstein* 86-106. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. Eds. Etienne Balivar e Immanuel Wallerstein. Trad. Chris Turner. London: Verso, 1991.
- Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. México: Siglo XXI, 1981.
- Bascom, William R. "The Focus of Cuban Santería". *Horowitz* 522-27.
- Bastide, Roger. *African Civilizations in the New World*. Trad. Peter Green. Pról. Geoffrey Parrinder. New York: Harper & Row, 1971.

- , *The African Religions of Brazil: Towards a Sociology of the Interpretation of Civilizations*. Trad. Helen Sebba. Baltimore: Johns Hopkins University, 1978.
- Battaglia, Salvatore. *Mitografía del personaje*. Milano: Rizzoli, 1970.
- Beales, Ralph L., y Harry Hoijer. *Introducción a la antropología*. Trad. Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid: Aguilar, 1977.
- Beckles, Hilary, y Verene Shepherd, ed. *Caribbean Slave Society and Economy: A Student Reader*. New York: The New Press, 1991.
- Bell-Villada, Gene H. *Art for Arts Sake & Literary Life. How Politics and Markets Helped Shape the Ideology & culture of Aestheticism 1970-1990*. Lincoln: University of Nebraska, 1996.
- . *García Márquez: The Man and his Work*. Chapel Hill: The University of North Carolina, 1990.
- Benedetti, Mario, Enmanuel Carballo, y otros. *Asedios a García Márquez*. Santiago: Universitaria, 1969.
- Benítez Rojo, Antonio. *El mar de las lentejas*. Barcelona: Plaza & Janés, 1984.
- , *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1996.
- Benoist, Jean. "La organización social de las Antillas". Moreno Friginals 77-102.
- Bhabha, Homi, ed. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.
- , "Cultural Diversity and Cultural Difference". Ashcroft, Griffiths y Tiffin 206-09.
- Bilby, Kenneth M. "The Caribbean as a Musical Region". *Contours*. Mintz y Price 181-218.

- Blandino, Giovanni. *Il problema della conoscenza. Filosofia della conoscenza e fundamenti dei filosofia della scienza*. Roma: Abete, 1972.
- Bloom, Harold, ed. *Gabriel García Márquez*. New York: Chelsea House, 1988.
- , *The Western Canon*. New York: Riverhead, 1995.
- Bodtorf, Clark. *A Sinergy of Styles: Art and Artifact in Gabriel García Márquez*. Lanham, Mariland: University Press of America, 1999.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago, 1983.
- Bourneuf, Ouellet y Roland Réal. *La novela*. Trad. Enric Sullá. Barcelona: Ariel, 1989.
- Brathwaite, Eduard Kamau. "The African Presence in Caribbean Literature". *Slavery, Colonialism*. Mintz 73-109.
- Brennan, Timothy. "The National Longing for Form". Ashcroft, Griffiths y Tiffin 170-75.
- Brushwood, John. *La novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Bryan, T. Avril. "Gabriel García Márquez: Caribbean Perspective of his Novels". *Revista interamericana de bibliografía* 1 (1989): 63-67.
- Buckley, Ramón. "La objetividad como meta". Sanz Villanueva y Barbachano 265-89.
- Bulacio de Medici, Cristina. "Las raíces de la postmodernidad en el campo del pensamiento. Nietzsche y Heidegger". Steimberg de Kaplan 15-36.

- Carpentier, Alejo. "¡Ecue-Yamba-O!". *Obras completas I*. 12 Vols. México: Siglo XXI, 1986.
- , "El reino de este mundo" y "Los pasos perdidos". *Obras Completas II*. 12 Vols. México: Siglo XXI, 1987.
- , "El siglo de las luces". *Obras completas V*. 12 Vols. México: Siglo XXI, 1986.
- Carrera Damas, Germán. "Huida y enfrentamiento". *Moreno Friginals* 34-52.
- Casey, Edward S. "Smooth Spaces and Rough-Edged Places: The Hidden History of Place". *The Review of Metaphysics* 202 (1997): 267-96.
- Casimir, Jean. "Estudio de caso respuesta a los problemas de la esclavitud y de la colonización en Haití". *Moreno Friginals* 398-422.
- , *La invención del Caribe*. Trad. Carmen Cruz-Quñones. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997.
- Cassirer, Ernst. *La philosophie des lumières*. Trad. Pierre Quillet. Paris: Fayard, 1970.
- Castro, José Antonio. "Cien años de soledad o la crisis de la utopía". *Giacoman* 267-77.
- Chakabarty, Dipesh. "Minority Histories, Subaltern Pasts". *Postcolonial Studies* 1 (1998): 15-29.
- Chanady, Amaryll. "The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms". *Parkinson Zamora y Faris* 125-44.
- Chartier, Pierre. *Introducción aux grandes théories du roman*. Paris: Bordas, 1990.
- Chatman, Seymour. "Parody and Style". *Poetics Today* 22:1 (2001): 21-39.

- Chaunu, Pierre. *Seville et l'Atlantique*. Vol. I (8 tomos). Paris: S. E. V. P. N., 1959.
- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Presence Africaine, 1971.
- , *Discours sur le colonialisme*. Paris: Presence Africaine, 1973.
- Cioran, E. M. *Historia y utopía*. Trad. Esther Seligson. Barcelona: Tusquets, 1988.
- , *Syllogismes de l'amertume*. [Paris]: Gallimard, 1995.
- , *The Temptation to Exist*. Trad. Richard Howard. London: Quartet Books, 1987.
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Trad. Jack Sage. Int. Herbert Read. New York: Barnes and Noble, 1993.
- Clive, Geoffrey. *The Romantic Enlightenment: Ambiguity and Paradox in the Mind (1750-1920)*. New York: Meridian Books, 1960.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *Silva, Arciniegas y García Márquez*. Bogotá: Presidencia de la República, 1997.
- Colón, Cristóbal. *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*. Ed. Ignacio B. Anzoátegui. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.
- Connor, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Corten, Andrés. *El Estado débil. Haití y la República Dominicana*. Trad. Cecilia Millán. Santo Domingo: Taller, 1993.
- Costa Lima, Luis. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

- Coulthard, G. R. *Race and Colour in Caribbean Literature*. London: Oxford, 1962.
- Dathorne, O. R. *Dark Ancestor*. Baton Rouge: Luisiana State University, 1981.
- Davis, Mary E. "The Voyage Beyond the Map: 'El ahogado más hermoso del mundo'". *Mcmurray* 159-68.
- De Certeau, Michel. *Heterologies. Discourse on the other*. Trad. Brian Massumi. Pról. Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota, 1986.
- , *L'invention du quotidien I. Arts de faire. Essay sur l'alterité*. Paris: Folio, 1990.
- , *The Writing of History*. Trad. Tom Conley. New York: Columbia University, 1988.
- De Finance, Joseph. *De l'un et de l'autre*. Roma: Università Gregoriana, 1993.
- De Granda, Germán. *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanos y criollos*. Madrid: Gredos, 1978.
- De Juan, Adelaida. "Las artes plásticas en las Antillas, México y América Central". *Moreno Friginals* 304-24.
- De Kadt, Emmanuel, ed. *Patterns of Foreign Influence in the Caribbean*. London: Oxford University, 1972.
- De Las Casas, Fray Bartolomé. *Historia de las Indias*. Ed. Agustín Millares Carlos y estudio de Lewis Hanke. 2 Vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Depestre, René. "Saludo y despedida a la negritud". *Moreno Friginals* 337-62.
- De Sena, Isabel. "¿Moros o indios? Estereotipo y crisis de Identidad en Ignacio Altamirano y Manuel Galván". *Mélanges. Maria Soledad Carrasco Urgoiti*.

- Ed. y prefacio: Abdeljelil Temimi. 2 Vols. Zaghuan, Túnez: Fondation Temimi, 1999. 2: 417-36.
- D'Haen, Theo L. "Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers". Parkinson Zamora y Faris 191-208.
- Dupre, Louis. Kant's. "Theory of History and Progress". *The Review of Methaphysics* 4 (1998): 813-28.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota, 1983.
- , *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Earle, Peter, ed. *Gabriel Garcia Márquez*. Madrid: Taurus, 1981.
- Elbein dos Santos, Juana, y Deoscoredes M. dos Santos. "Religión y cultura negra". Moreno Friginals 103-28.
- Eliade, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. Paris: Gallimard, 1985.
- , *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil. Madrid: Guadarrama, 1967.
- Ellul, Jacques. *The Technological Society*. Trad. John Wilkinson. New York: Alfred Knopf, 1964.
- Esquemeling, A. O. *The Buccaneers of America*. Trad. Atlantic. Williamstown, Mass.: Corner House, 1976.
- Esteban, Claude. *Critique de la raison poétique*. Paris: Flammarion, 1987.
- Falk, Richard. "In Pursuit of the Postmodern". *The Politics of Culture and Creativity*. Ed. Christine Ward Gailey. Gainesville: University Press of Florida, 1992.

- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. [Paris]: Seuil, 1952.
- Farias, Víctor. *Los manuscritos de Melquiades. "Cien años de soledad": burguesía latinoamericana y dialéctica de la reproducción ampliada de negación*. Frankfurt: Vervuert, 1981.
- Fass Emery, Amy. *The Anthropological Imagination in Latin American Literature*. Columbia, Missouri: University of Missouri, 1996.
- Feijoo, Samuel. "Influencia africana en Latinoamérica: literatura oral y escrita". Moreno Friginals 185-214.
- Fernández Moreno, César, ed. e Int. *América Latina en su literatura*. México: Unesco, 1978.
- Figes, Eva. *Patriarchal Attitudes. Women in Society*. London: Faber and Faber, 1970.
- Filer, Malva. "El postmodernismo y la ficción hispanoamericana". Steimberg de Kaplan 39-53.
- Fleischhacker, Louk. "Technology and Human Dignity". *International Philosophical Quarterly* 153 (1999): 77-92.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie a l'age classique*. Paris: Gallimard, 1976.
- , *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Vol.1. 4 Vols. Trad. Ulises Guiñazú. México: Siglo XXI, 1987.
- , *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings*. Ed. Colin Gordon. Trad. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham y Kate Soper. New York: Pantheon, 1980.
- , *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1978.

- Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. Trad. Sergio Pitol. México: Siglo XXI, 1985.
- Freyre, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- , *The Mansions and the Shanties*. Ed. y trad. Harriet de Onís. New York: Alfred A. Knopf, 1968.
- Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- , *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Avon, 1993.
- Gandhi, Indu y Julia Briggs. *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. New York: Columbia, 1998.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Ed. Jacques Joset. 4ta. Ed. Madrid: Cátedra, 1967, 1991.
- , *Crónica de una muerte anunciada*. 1ra. Ed. Bogotá: La oveja negra, 1981.
- , *Cuando era feliz e indocumentado*. Pról. Manuel Caballero. 2da Ed. Caracas: El Ojo del Camello, 1973
- , *De Europa y América (1955-1960)*. Ed. Jacques Gilard. 1ra. Ed. Barcelona: Bruguera, 1983.
- , *Del amor y otros demonios*. Nueva York: Penguin, 1994.
- , *Doce cuentos peregrinos*. Madrid: Mondadori, 1992.
- , *El amor en los tiempos del cólera*. 6ta Ed. Barcelona: Mondadori, 1999.
- , *El coronel no tiene quien le escriba*. 15ta Ed. México: Era, 1979.

- , *El general en su laberinto*. 1ra Ed. Bogotá: Oveja Negra, 1989.
- , *Entre cachacos I*. Ed. Jacques Gilard. 1ra. Ed. Barcelona: Bruguera, 1982.
- , *Entre cachacos II*. Ed. Jacques Gilard. 2da. Ed. Barcelona: Bruguera, 1982.
- , *El otoño del patriarca*. 4ta. Ed. Bogotá: Oveja Negra, 1980.
- , "How my Father Won my Mother". *New Yorker*. Trad. Edith Grossman. Feb. 19 & 26 (2001): 129-41.
- , *La hojarasca*. 5ta. Ed. Bogotá: Oveja Negra, 1981.
- , *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*. 5ta. Ed. Barcelona: Plaza y Janés, 1998.
- , *La mala hora*. 14ta Ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1976.
- , *Los funerales de la Mamá Grande*. Barcelona: Plaza & Janés, 1988.
- , *Notas de prensa 1980-1984*. Madrid: Mondadori, 1991.
- , "Prólogo". *De sobremesa*. José Asunción Silva. Madrid: Hiperión, 1996.
- , *Relato de un naufrago*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.
- , *Textos costeños*. Ed. Jacques Gilard. 2da. Ed. Barcelona: Bruguera, 1981.
- , *Todos los cuentos de Gabriel García Márquez (1947-1972)*. 2da. Ed. Barcelona: Plaza y Janés, 1975.
- , "Vivir para contarlo". *Zoetrope* 3 (1998): 3-17.
- García Márquez, Gabriel y Plinio Apuleyo Mendoza. *El olor de la guayaba*. Bogotá: Oveja Negra, 1982.
- Geggus, David. "The Haitian Revolution". Beckles y Sheperd 402-18.
- Giacoman, Helmy F., ed. *Homenaje a Gabriel García Márquez*. New York: Las Américas, 1972.

Gil-Bermejo García, Juana. *La Española. Anotaciones históricas (1600-1650)*.

Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1983.

Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1980.

---, ed. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Crítica, 1988.

Goodheart, Eugene. "The Demise of the Aesthetic in Literary Study". *Philosophy and Literature* 1 (1997): 139-45.

Gordon, Lincoln. "The United States in the Caribbean". De Kadt 170-80.

Goveia, Elsa V. "The Western Slave Laws of the Eighteenth Century". Beckles y Shepherd 346-62.

Gullón, Ricardo. "García Márquez o el olvidado arte de contar". Giacoman 141-58.

Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Trad. Frederick G. Lawrence. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1987.

Hamon, Philippe. *Le personnel du roman. Le Système des personnages dans le Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Geneve: Droz, 1983.

Hanratty, Dennis M., y Sandra W. Meditz, eds. *Colombia. A Country Study*. Washington: Secretary of Army, 1990.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1995.

- Hassan, Ihab. "Queries for Postcolonial Studies". *Philosophy and Literature* 2 (1998): 328-41.
- *The Postmodern Turn*. Columbus: Ohio State University, 1987.
- Hearn, Lafcadio. *Two Years in the French West Indies*. New York: Harpers & Brothers, 1923.
- Henriquez Ureña, Pedro. *Ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Raigal, 1952.
- , *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Hoetink, H. "Race and Color in the Caribbean". *Contours*. Mintz y Price 55-84.
- , "The Dutch Caribbean and its Metropolis". *De Kadit* 103-20.
- Holton, Isaac F. *New Granada*, ed. C. Harvey Gardiner. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University, 1967.
- Hoppe Navarro, Marcia. *O romance do ditador*. Sao Paulo: Icone, 1990.
- Horowitz, Michael M., ed. "Introductory Essay". *Peoples and Cultures of the Caribbean: An Anthropological Reader*. Garden City: New York, Natural History, 1971. 1-13.
- Hunter, Ian. "Literary Theory in Civil Life". *The South Atlantic Quarterly* 4 (1996): 1099-1134.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge: London, 1992.
- Ianni, Octavio. "Organización social y alienación". *Moreno Fraguinals* 53-76.
- Isaacs, Jorge. *María*. Ed. Donald McGrady. Madrid: Cátedra, 1986.

- Jackson, Richard L. *The Black Image in Latin American Literature*. Albuquerque: University of New México, 1976.
- James, C. L. R. *The Black Jacobins; Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*. New York: Vintage, 1963.
- Jameson, Frederic. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University, 1991.
- Janes, Regina. *Gabriel García Márquez: Revolution in Wonderland*. Columbia: University of Missouri, 1981.
- Jefferys, Thomas. *A Description of the Spanish Islands and Settlements On the Coast of the West Indies*. New York: A M S, 1970.
- Jítrick, Noé. "Destrucción y forma en las narraciones". Fernández Moreno 219-42.
- Johnston, Hank, y Bert Klandermans. *Social Movements and Culture*. Minneapolis: University of Minnesota, 1995.
- Kamer, Hansrudolf. "The Nation-State Is Not Yet Dead". *Internationale Politik* 4 (2000): 61-66.
- Kitzinger, Sheila. "The Rastafarian Brethren of Jamaica". Horowitz 580-88.
- Kristeva, Julia. *Etrangers á nous-mêmes*. [Paris]: Fayard, 1989.
- Krohn-Hansen, Christian. "A Tomb for Columbus in Santo Domingo. Political Cosmology, Population and Racial Frontiers". *Social Anthropology* 9, 2 (2001): 165-92.
- Kutzinski, Vera M. "The Logic of Wings: Gabriel Garcia Márquez and Afro-American Literature". *García Márquez*. Bloom 169-74.

Kwabena Nketia, J. H. "The Musical Heritage of Africa". *Slavery, Colonialism.*

Mintz 151-61.

Labat, Jean-Baptiste. *Voyages aux isles de l'Amérique (Antilles) 1693-1705*. Ed.

e int. A. t' Serstevens. 2 t. Paris: Duchartre, 1971.

Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris: Seuil, 1966.

Lerner, Isaiás. "A propósito de *Cien años de soledad*". *Giacoman* 249-65.

Levi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Trad. J. Almela. México: Siglo

XXI, 1979.

---, *Tristes tropiques*, Paris: Plon, 1972.

Levin, Suzanne Jill. *El espejo hablado*. Caracas: Monte Ávila, 1975.

Lévinas, Emmanuel. *Totalité et infini. Essai sur l'exteriorité*. Paris: Le livre de

Poche, 1971.

Lewis, Gordon K. *Main Currents in Caribbean Thought: The Historical Evolution*

of Caribbean Society in Its ideological Aspects, 1492-1900. Baltimore:

Johns Hopkins University, 1983.

---, "The Contemporary Caribbean: A General Overview". *Contours*. Mintz y Price

219-50.

Lichtblau, Myron I. "In Search of the Stylistic Key to *Cien años de soledad*".

Oyarzún y Megenney 103-12.

Lowenthal, David. *West Indian Societies*. London: Oxford, 1972.

Lozano, Luis. "Lo dionisiaco y lo apolíneo en *Cien años de soledad*". *Porrata*

185-206.

- Ludmer, Josefina. "*Cien años de soledad*": una interpretación. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Lytard, Jean-Francois. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
- Marti, José. *Obra literaria*. Ed. Cintio Vitier. Caracas: Ayacucho, 1978.
- McAllister, Ted V. *Revolt Against Modernity: Leo Strauss, Eric Voegelin, and the Search for a Postliberal Order*. Lawrence, Kansas: University Press of Kansas, 1996.
- Mcmurray, ed. *Critical Essays on Gabriel Garcia Márquez*. Boston: G. K. Hall, 1987.
- Megenney, William W. "Gabriel Garcia Márquez y el Caribe afronegroide". *Thesaurus* 41 (1986): 211-24.
- Meintel, Deirdre. "Race, Culture, and National Identity". *Reviews in Anthropology* 4 (1997): 221-34.
- Mellafe, Rolando. *La esclavitud en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- Mendoza, Plinio Apuleyo. *Aquellos tiempos con Gabo*. Barcelona: Plaza & Janés, 2000.
- Menton, Seymour. "Colombian Literature". *Arnold* 65-73.
- , *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Millington, Mark. "Aspects of Narrative Structures in *The Incredible and Sad History of the Innocent Eréndira and her Heartless Grandmother*". *Gabriel*

- García Márquez: New Readings*. Ed. B. Mcguirk and R. Caldwell. Cambridge: Cambridge University, 1987. 117-33.
- Minta, Stephen. *García Márquez: Writer of Colombia*. New York: Harper & Row, 1987.
- Mintz, Sidney. "África en América Latina: una reflexión desprevenida". Moreno Fraginals 378-97.
- , *Caribbean Transformations*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1974.
- , "The Caribbean as a Socio-cultural Area". Horowitz 18-39.
- , ed. "The Caribbean Region". *Slavery, Colonialism, and Racism*. New York: W. W. Norton, 1974. 45-71.
- Mintz, Sidney y Sally Price, eds. *Caribbean Contours*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1984.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Trad. Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra, 1995.
- Morales-Gudmunsson, Lourdes Elena. "Biblical Justice and the Military Hero in Two Novels of Gabriel García Márquez". Vanzanten Gallagher 60-73.
- Moreau de Saint-Méry. Médéric-Louis-Elie. *A Civilization that Perished*. Ed. y Trad. Ivor D. Spencer. Lanham, MD: University Press of America, 1985.
- Morelli, Gabriele, ed. "Elementi e figure verbali in *Cien años de soledad*". *Scrittura e sintassi in García Márquez*. Milano: Cooperativa Libreria I. U. L. M., 1984. 9-51.
- Moreno Fraginals, ed. "Aportes culturales y deculturación". *África en América Latina*. México: Unesco, 1977. 13-33.

- Moutsopoulos, E. *La conscience de l'espace*. Aix, Provence: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, [1967].
- Musicant, Iván. *The Banana Wars: A History of United States Military Interventions in Latin America from the Spanish-American War to the Invasion of Panamá*. New York: Macmillan, 1990.
- Nadel, George H., y Perry Curtis. *Imperialism and Colonialism*. New York: Macmillan, 1964.
- Naipaul, V. S. *The Middle Passage. Impressions of Five Societies --British, French, and Dutch-- in the West Indies and South America*. London: Andre Deutsch, 1962.
- Newell, Stephanie. "Re-'Placing' the Postcolonial Nation: Narration, Nationalism and Satire in Gabriel García Márquez's *The Autumn of the Patriarch*". *Links and Letters*. 4 (1997): 39-51.
- Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Trad. Eduardo Ovejero Mauri. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- Oberhelman, Harley D. *Gabriel García Márquez: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne, 1991.
- O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Oliver, Roland. *The African Experience*. New York: Icon, 1992.
- Ordóñez, Montserrat. "Introducción". Rivera 11-71.
- Ortega, Julio. "El otoño del patriarca: texto y cultura". Earle 214-35.

- Oyarzún, Kemy y William W. Megenney, ed. *Essays on Gabriel García Márquez*.
Riverside: University of California, 1984.
- Pagden, Anthony. "The Effacement of Difference: Colonialism and the Origins of
Nationalism in Diderot and Herder". *Prakash* 129-52.
- Paine, Anthony. *The International Crisis in the Caribbean*. Baltimore: Johns
Hopkins University, 1984.
- Palencia Roth, Michael. *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las
metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983.
- "Prism of Consciousness: The 'New Worlds' of Columbus and García Márquez".
Shaw y Vera-Godwin 15-32.
- Pan, David. "The Primitivist Critique of Modernity: Carl Einstein and Walter
Benjamin". *Telos* 119 (2001): 41-57.
- Parkinson Zamora, Lois y Wendy B. Faris, eds. *Magical Realism*. Durham: Duke
University, 1995.
- Paul, Robert A. "The Genealogy of Civilization". *American Anthropologist* 2
(1998): 387-96.
- Pavel, Thomas G. *Fictional Worlds*. Cambridge, Massachussets: Harvard
University, 1986.
- Payrow Shabani, Abdollah. "Are all Critiques of Reason Irrational?".
Contemporary Philosophy 1 & 2 (1998): 19-30.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Pellón, Gustavo. "The Caribbean's Contribution to the Boom". *Arnold* 209-19.

- Penuel, Arnold M. "The Theme of Colonialism in Garcia Márquez's. 'La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada'". *Hispanic Journal* 10 (1988): 67-83.
- Pierre-Charles, Gerard. *El Caribe contemporáneo*. México: Siglo XXI, 1983.
- Pigaffeta, Antonio. *Primer viaje alrededor del mundo*. Ed. Leoncio Cabrero. Madrid: Historia 16, 1985.
- Platón. *La república o el Estado*. Trad. anónimo. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.
- Porrata, Francisco, ed. *Explicación de "Cien años de soledad"*. Gabriel Garcia Márquez. Sacramento, California: CSUS, 1976.
- Posada-Carbó, Eduardo. *The Colombian Caribbean. A Regional History, 1870-1950*. Oxford, England; New York: Clarendon, 1996.
- Prakash, Gyan, ed. *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. Princeton: Princeton University, 1995.
- Raimond, Michel. *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris: José Corti, 1967.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hannover, N. H.: Del Norte, 1984.
- Raymond Williams. *Gabriel García Márquez*. Boston: Twayne, 1984.
- Reisz de Rivarola, Susana. *Teoría Literaria: una propuesta*. Lima: Universidad Católica del Perú, 1986.
- , *Teoría y análisis de texto literario*. Buenos Aires: Hachette, 1989.

- Renan, Ernest. "What Is a Nation?". Trad. y notas Martin Thom. *Nation*. Bhabha 8-22.
- Risco, Antón. "Modernidad y posmodernidad". Steimberg de Kaplan 55-74.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Ed. e Int. Monserrat Ordóñez. Madrid: Cátedra, 1995.
- Rodríguez Amaya, Fabio. "*El otoño del patriarca*: laberinto de la palabra". Morelli 53-148
- Rodríguez, Ileana. "En busca de una expresión antillana: lo real maravilloso en Carpentier y Alexis". *Ideologies and Literature* 2 (1978-1979): 56-68.
- Rodríguez Monegal, Emir. "La narrativa hispanoamericana. Hacia una nueva 'poética". Sanz Villanueva y Barbachano 171-264.
- , "Novedad y anacronismo de *Cien años de Soledad*". Giacomani 13-42.
- Rogmann, Horst. "'Realismo mágico' y 'negritude' como construcciones ideológicas". *Ideologies and Literature* 2 (1978-79): 45-55.
- Roszak, Theodore. *The Making of a Counter Culture. Reflection on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Garden City, New York: Doubleday, 1969.
- Rouse, Irving. *The Tainos: Rise and Decline of the People Who Greeted Columbus*. New Haven: Yale University, 1992.
- Ruffinelli, Jorge. "Los 80: ¿Ingreso a la modernidad?". *Nuevo texto crítico* 6 (1990): 31-42.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994.
- , *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.

- Saldívar, Dasso. "De dónde y cómo nació *Cien años de soledad*". *Porrata* 283-97.
- , García Márquez. *El viaje a la semilla. La biografía*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Salgado María, María A. "Civilización y barbarie' o 'imaginación y barbarie?". *Porrata* 299-312.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. "Radiografía del posmodernismo". *Nuevo texto crítico* 6 (1990): 5-15.
- Sanz Villanueva, Santos. "De la innovación al experimento en la novela actual". *Sanz Villanueva y Barbachano* 229-64.
- Sanz Villanueva y Carlos Barbachano. *Teoría de la novela* Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.
- Sangari, Kumkum. "The Politics of the Possible". Aschcroft, Griffiths y Tiffin 143-47.
- Sauer, Carl Ortwin. *The Early Spanish Main*. Berkeley: University of California, 1966.
- Schneider, Kirk J. "Toward a Science of the Heart". *American Psychologist* 3 (1998): 277-89.
- Seassau, Claude. *Emile Zola, le réalisme symbolique*. Paris: José Corti, 1989.
- Serbin, Andrés. *Caribbean Geopolitics: Toward Security Through Peace?*. Trad. Sabeth Ramírez. Boulder: L. Rienner, 1990.
- Seth, Sanjay, Leela Ghandi y Michael Dutton. "Postcolonial Studies: A Beginning". *Postcolonial Studies* 1 (1999): 7-11.

- Shaw, Bradley A., y Nora Vera-Godwin, eds. *Critical Perspectives on Gabriel García Márquez*. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1986.
- Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Siebers, Tobin. "Kant and Politics of Beauty". *Philosophy and Society* 1 (1998): 31-50.
- Simpson, George Eaton. "The Believe System of Haitian Vodun". Horowitz 491-521.
- Singer, Brian C. J. "Cultural Versus Contractual Nations: Rethinking their Oppositions". *History and Theory* 3 (1996): 309-37.
- Slater, Miriam K. *The Caribbean Family: Legitimacy in Martinique*. New York: St. Martin, 1977.
- Smedley, Audrey. "Race' and the Construction of Human identity". *American Anthropologist* 3 (1998): 689-702.
- Smith, Raymond T. "Culture and Social Structure in the Caribbean: Some Recent Work on Family and Kinship Studies". Horowitz 448-75.
- Smorkaloff, Pamela María, ed. *If I Could Write this in Fire*. New York: New Press, 1994.
- Sokal, Alan y Jean Bricmont. *Fashionable Nonsense: Postmodern Intellectual's Abuse of Science*. New York: Picador, 1999.
- Solién, Nancie L. "Household and Family in the Caribbean: Some Definitions and Concepts". Horowitz 403-11.
- , "West Indian Characteristics of the Black Carib". Horowitz 133-42.

- Sommer, Doris. *One Master for Another. Populism as Patriarchal Rhetoric in Dominican Republic*. Lanham, MD. : University Press of America, 1983.
- Sorokin, Pitirim A. *Society, Culture, and Personality: Their Structure and Dynamics*. New York: Harper, 1947.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason*. Cambridge, Massachussets: Harvard University, 1999.
- Steimberg de Kaplan, Olga, ed. "Historia y ficción en el discurso literario de la postmodernidad". *Transformaciones de una cultura. Literatura latinoamericana y "Postmodernidad"*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1996. 161-81.
- Sturges-Vera, Karen M. "Historical Setting". Harratty y Meditz 3-55.
- Surber, Jere Paul. *Culture and Critique: An Introduction to the Critical Discourses of Cultural Studies*. Boulder, Colorado: Westview, 1998.
- Sweetman, Brendan. "Postmodernism, Derrida, and Differánce: A Critique". *International Philosophical Quarterly* 153 (1999): 5-18.
- Tamuly, Annette. *Le surrealism et le mythe*. New York: Peter Lang, 1995.
- Taylor, Douglas. "New Languages for Old in the West Indies". Horowitz 77-91.
- Thomas, Nicholas. *Colonialism's Culture Anthropology, Travel and Government*. Princeton: Princeton University, 1994.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro*. Trad. Flora Botton Burlá. México: Siglo XXI, 1987.
- Toffler, Alvin y Heidi. *Creating a New Civilization: The Politics of the Third Wave*. Atlanta: Turner, 1995.

- Topolski, Jerzy. "The Role of Logic and Aesthetics in Constructing Narrative Wholes in Historiography". *History and Theory* 2 (1999): 198-210.
- Toumson, Roger. "L'exotisme: problématique de la représentation de l'autre et de l'ailleurs". *Anales del Caribe* 10 (1990): 109-28.
- VanZanten Gallagher, Susan, ed. *Postcolonial Literature and the Biblical Call for Justice*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.
- Varela, Benito. *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Destino, 1967.
- Vargas Llosa, Mario. "García Márquez: De Aracataca a Macondo". Benedetti, Carballo y otros 126-46.
- , *Historia de un deicidio*. Barcelona: Seix-Barral, 1971.
- Verlinden, Charles. *The Beginnings of Modern Colonization*. Trad. Ivonne Freccero. Ithaca, New York: Cornell University, 1970.
- Villapoll, Nitza. "Hábitos alimentarios africanos en América Latina". Moreno Friginals 325-36.
- Volkening, Ernesto. "Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado". Giacomani 73-86.
- Walcott, Derek. *Collected Poems, 1948-1984*. New York: Farrar, Straus y Giroux, 1986.
- , *Conversations with Derek Walcott*. Ed. William Baer. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.
- , *Omeros*. New York: Farrar Straus Giroux, 1990.
- Wallis Budge, E. A. *The Egyptian Book of Dead*. New York: Dover, 1967.

- Walsh, W. H. *Introducción a la filosofía de la historia*. Trad. Florentino M. Torner. México: Siglo XXI, 1970.
- Watson, Patty Jo. "Archeology, Anthropology, and the Culture Concept". *American Anthropologist* 4 (1995): 683-94.
- West, Robert C., y John P. Augelli. *Middle America: Its Lands and People*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1989.
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1987.
- Williams, Eric. *From Columbus to Castro: The History of the Caribbean 1492-1969*. London: Tonbridge, 1970.
- Willems, Emilio. *Latin American Culture: An Anthropological Synthesis*. New York: Harper and Row, 1975.
- Wilson, Rawdon. "The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism". *Parkinson Zamora y Faris* 209-33.
- Wolf, Eric R. "Specific Aspects of Plantation Systems in the New World: Community Sub-cultures and Social Classes". *Horowitz* 163-78.
- Yndurain, Domingo. "Hacia la novela como género literario". *Sanz Villanueva y Barbachano* 145-264.
- Young, Kay y Jeffrey L. Saver. "The Neurology of Narrative". *Substance*. 94-95 (2001): 72-84.
- Yúdice, George. "El conflicto de posmodernidades". *Nuevo texto crítico* 7 (1991): 19-33.

Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral, 1972.

Zagorin, Perez. "History, the Referent, and Narrative: Reflections on Postmodernism Now". *History and Theory* 1 (1990): 1-24.

Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Oveja Negra, 1983.

Zavala, Iris M. "Cien años de soledad: crónica de Indias". *Giacoman* 197-212.

---, *Colonialism and Culture: Hispanic Modernism and the Social Imaginary*. Bloomington: Indiana University, 1992.

Zea, Leopoldo. *El pensamiento latinoamericano*. 2 Vols. México: Pormaca, 1965.