

Reflejos de la identidad social en la cuentística de Gabriel García Márquez*

Reflections of Social Identity in Short Stories by Gabriel García Márquez

Éder García Dussán
egardus@gmail.com

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Recibido: 5 de febrero de 2015. Aceptado: 18 de marzo de 2015
doi: 10.17533/udea.elc.n37a05

Resumen: el artículo se propone determinar los elementos discursivos constitutivos presentes en *Ojos de perro azul* y *Los funerales de la Mamá Grande*, veintidós cuentos escritos por Gabriel García Márquez entre 1947 y 1962, y apiñados en cuatro elementos propios de su gramática narrativa, a saber: (i) el capital sensual, que da cuenta de la faceta perceptual predominante; (ii) el devenir temporo-espacial redundante en el que suceden acontecimientos; (iii) la cualificación de los personajes, y, finalmente, (iv) el andamiaje indicial. El análisis de estos elementos insinúa cartografías sobre las facetas psicológica e ideológica en los cuentos, permitiendo diagnosticar algunos rasgos del mundo creado por el autor en relación con cualidades identitarias de la nación (o *colombianidad*), si aceptamos que toda identidad social se cristaliza en órdenes discursivos. Los resultados muestran el esbozo primitivo de la discursividad garcíamarquina que instaura fisionomías macondianas, un orbe simbólico donde sus personajes son seres marginales que viven experiencias internas, porosas y solitarias, en espacios psicológicos donde predomina la modorra, la resignación y la pérdida de contacto con la realidad social.

Palabras claves: García Márquez, Gabriel; *Ojos de perro azul*; *Los funerales de la Mamá Grande*; identidad social; sintaxis narrativa.

Abstract: This article aims to determine the discursive constituent elements present in *Ojos de perro azul* and *Los funerales de la Mamá Grande*. Twenty-two stories written by Gabriel Garcia-Marquez from 1947 to 1962 were grouped into four elements belonging to his narrative grammar, namely: (i) a

* Artículo derivado de la investigación doctoral *Re-construcción de la identidad social colombiana a partir de algunas obras literarias contemporáneas*, desarrollada en el programa Modelos de Enseñanza-Aprendizaje y Desarrollo de las Instituciones Educativas, del Doctorado en Ciencias Sociales y Jurídicas de la Universidad de Granada, con la asesoría de María Pilar Núñez Delgado. Cómo citar este artículo: García Dussán, É. (2015). Reflejos de la identidad social en la cuentística de Gabriel García Márquez. *Estudios de Literatura Colombiana*, 37, 77-100. doi: 10.17533/udea.elc.n37a05

sensual capital that accounts for a perceptual dominant aspect; (ii) a redundant temporal-spatial passing of time in which events take place; (iii) the skill of personages and, finally, (iv) an indicative staging. The analysis of these elements insinuates cartographies on the psychological and ideological aspects in his stories allowing the diagnosis of some traits of the world the author created related to identity qualities of the nation (or Colombianess) if we accept that every social identity crystallizes in discursive orders. Results show the primitive sketch of Garcia-Marquez's discursiveness (in Spanish, la discursividad garcíamarquina) which establishes Macondian physiognomies; that is to say, a symbolic world where his personages are marginal beings that live internal, porous solitary experiences in psychological spaces where apathy, resignation and a loss of contact with social reality predominate.

Keywords: García Márquez, Gabriel; *Ojos de perro azul*; *Los funerales de la Mamá Grande*; social identity; narrative syntax.

Introducción

Gabriel García Márquez se hizo visible con la aparición de *Cien años de soledad*, obra que asomó en los quioscos bonaerenses la fría mañana del 5 de junio de 1967 bajo el sello de la editorial Sudamericana. Ese fue el inicio de la universalización de Macondo, una historia de los orígenes y del sino del ser colombiano (García Márquez, 2003, p. 30). Desde ese momento, nada volvería a ser como antes en la literatura colombiana, pues

[1]la epopeya de la familia Buendía, con su carga de mitos y supersticiones, nos devolvía, además, la memoria mutilada. Antes de *Cien años de soledad*, los textos oficiales omitían episodios de nuestra historia como la Masacre de las Bananeras, entre otros. Allí, una vez más, la literatura cumplía el honroso papel de contar los sucesos desde el lado de los vencidos y no de los vencedores, como suele ocurrir en la cotidianidad (Díaz-Granados, 2007, p. 1).

Si bien es cierto que *Cien años de soledad* actúa como una pócima contra la amnesia, recreando de forma disimulada los estallidos y contradicciones nacionales, y gestando el compromiso con la palabra para insinuar desde allí nuestra naturaleza social, también es cierto que ese mismo propósito se puede palpar desde las primeras producciones literarias de García Márquez, las cuales aparecen bajo la forma textual de cuentos. Así las cosas, es nuestro propósito compilar los resultados de un análisis de esta cuentística, que data desde 1947 hasta 1962, y que recientemente ha sido reeditada por la editorial Sudamericana bajo el título de *Todos los cuentos* (2012). De esta forma, se

busca reflexionar sobre los matices identitarios (o de colombianidad) en la narrativa primitiva de García Márquez.

Para aproximarse analíticamente a esta cuentística y aprovechar el plus de sentidos posibles que conserva y proyecta a los lectores, hay que comprenderla como un orden discursivo constituido tanto por los matices lingüísticos de la emisión, como por los procesos de comprensión y producción de ideas (orbe sociocognitivo), sin descuidar los entornos sociales que vienen a dar cuenta de sus interacciones y su *situacionalidad* (universo contextual), dado que tanto lenguaje como cultura se alimentan mutuamente (Van Dijk, 2000, p. 23).

Como es sabido, en cada una de estas dimensiones u orbes, ya previstos por Emile Benveniste (1989), el discurso va mostrando solidariamente huellas que marcan propósitos e ideologías y que se sitúan en niveles básicos de ordenamiento sintáctico (detalles objetuales, actanciales y cronotópicos) (pp.118-130). De igual forma, estas huellas se instalan en los significados que esas combinaciones básicas van entrelazando, hasta lograr entrever el uso de esos elementos armonizados en determinados contextos sociales, institucionales e históricos, a través de macroestrategias retóricas (tropología) enclavadas en los hilos del tejido, argumentativas y de mecanismos de inferencialidad (Pipkin, 2002, p.163). De esta manera, se logra

reducir la incertidumbre desde la cual se aborda el texto; y para ello debe atender las relaciones literales y no literales, implícitas y explícitas, paradigmáticas y sintagmáticas, textuales y contextuales, desde las cuales se alimentan las diferentes facetas, porque leer es diálogo abierto o *semiosis infinita*, que [...] activa marcos de conocimiento y descubre infinitos efectos connotativos, los cuales deben ser leídos de manera coherente a la luz de cierta teoría, conocimiento o saber cultural (Cárdenas, 2006, p. 298).

Amparados en estas premisas, llega el momento de avanzar un diagnóstico más global del corpus presentado. Para ello, hemos decidido ordenar y presentar la lectura analítica de la cuentística primitiva de García Márquez en cinco tópicos, a saber: 1) el capital sensual, que daría cuenta de su faceta perceptual predominante; 2) el devenir temporal redundante de los acontecimientos narrados; 3) el devenir espacial; 4) la cualificación de los personajes, y 5) el andamiaje indicial, que hace posible trazar el mapa de sus facetas psicológica e ideológica. En este orden de ideas, comprimiremos el análisis de los veintidós cuentos de *Ojos de perro azul* y *Los funerales de la Mamá Grande* hasta conseguir algunas conclusiones generales.

Olores, colores

Siete de los catorce cuentos de *Ojos de perro azul* recrean espacios cerrados en sí mismos valiéndose del estado onírico de sus protagonistas, una verdadera zambullida en la psiquis humana a través de los sueños, haciendo que esta característica matice la humanidad de los personajes en claustrofobias autosuficientes e introspectivas; todo esto narrado de manera predominante en primera persona del singular, a veces combinada con narradores omniscientes. También se manifiesta una tendencia a que las representaciones humanas sean casillas sintácticas sin identidad (no hay nombres, ni datos sobre el pasado de los personajes, ni explicaciones claras de sus estados y ocupaciones, a excepción de Eva, Natanael y Nabo), y esto configura una cosmovisión de la identificación humana recreada con datos provenientes de un *capital sensual*, donde los sentidos son prioridad y huella esencial de los personajes.

Es así como la máquina sensorceptiva, puesta a disposición de los relatos, revela el recurso a lo olfativo: el olor de la muerte (de la descomposición orgánica), del aldehído fórmico de los anfiteatros, del plato de tejidos animales aderezados; pero también el olor de las violetas o del campo húmedo, unido a los *d-olores* individuales y colectivos de los impresionables actantes. Esta preeminencia de lo olfativo se extiende a los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande*, especialmente “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”, primer relato que hace el salto de lo individual a lo social y donde la niña que el protagonista cuida y a la que enseña algunas habilidades le reconoce por el olor, después de vivir encerrado durante quince años.

Pero, ¿cómo nombrar el d-olor de la muerte si el olfato es el *sentido mudo*¹? A pesar de vivir en un mundo en el que reina la palabra, los olores suelen estar en la *punta de la lengua* y eso les da una suerte de distancia mágica, un aura sagrada, un poder innombrable. Quizá sea por eso que los olores aparecen aquí mezclados con *c-olores* (el amarillo, el ceniza, etc.) que representan, finalmente, una curiosa versión del mito de Narciso (la flor de narciso siempre se evoca con hojas amarillas) que deja ver a la muerte coexistiendo (¿o subsistiendo?) dentro del propio reflejo, en una proyección enroscada, hacia el *self* y sin ecos; todo esto materializado en introspecciones de los actantes

1 El olfato es el sentido mudo, como lo ha querido llamar Diana Ackerman (2000), porque es muy difícil describir un olor: “Los olores pueden ser nuestros amigos más queridos, pero no podemos recordar sus nombres. En lugar de eso tendemos a describir cómo nos hacen sentir, y así calificamos los olores de ‘inmundo’, ‘asfixiante’, ‘nauseabundo’, ‘agradable’, ‘delicioso’, ‘hipnótico’ o ‘excitante’” (p. 24).

y sus constantes espejismos. En este punto, es importante no olvidar el color azul. Así, por caso, en “La tercera resignación”, el protagonista tiene barba azul, una herencia paterna y que su madre arregla con esmero; en “La otra costilla de la muerte”, el gemelo que sufre los efectos de la corrupción corpórea de su hermano guarda un tumor arrancado del pie en una cajita azul; en “Tubal-Caín forja una estrella”, el vértigo se humaniza en el mundo onírico y tiene ojos azules; asimismo, en “Ojos de perro azul”, bajo la lógica de los sueños, el protagonista crea la frase “Ojos de perro azul”, y el sueño en sí es un espacio donde aparece una mujer de ojos color ceniza.

Entre tanto, en los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* se recrean diversos planos individuales y sociales, presentes y pasados, en las nebulosas fronteras que nos van llevando hacia un lugar que luego será llamado Macondo. Una circunspección que, de hecho, lo permite todo. Allí resuena la lluvia, en un pueblo tropical casi siempre recreado bajo los efectos de la Violencia,² especialmente evidentes en cuentos como “Un día de estos” y “La viuda de Montiel”.

Por otra parte, algunas historias juegan con anacronías y referencias personales catafóricas, como el caso de “Ojos de perro azul”; otros no concluyen el desenlace de las historias, esto es, no presentan cierre, situación final o resolución, como “La siesta del martes” o “La mujer que llegaba a las seis”. Y también, como ya lo había advertido la escritora argentina Rosalba Campra (1995), las historias de estos cuentos no piden explicaciones lógicas o racionales. Es por eso que se pueden aceptar vicisitudes “fantásticas”, como la lluvia de pájaros muertos, el mar con olor a rosas o la dictadura de una mujer (p. 609). Así las cosas, en los mundos de García Márquez todo pasa, se acepta y no se abre la posibilidad de que sea de otra forma. Pensamos, entonces, que esta estrategia general de los cuentos obedece a un proceso que lleva a que los lectores consideren hechos, acciones y creencias extrañas o *salidas de casilla* como naturales, quizá porque al atribuir a causas naturales ciertos hechos todos nos alejamos del entendimiento de las reglas sociales que guían los comportamientos colectivos.

2 La Violencia en Colombia es una época comprendida entre 1946 y 1957, caracterizada por la guerra fratricida entre liberales y conservadores, y que se gestó soterradamente desde la década de 1930. Según Bushnell (2014), los conservadores decidieron “cobrar viejas deudas y ofensas que habían acumulado durante los años del predominio liberal, y de liberales, algunas veces poco dispuestos a reconocer su derrota y pasar el mando a los vencedores. A diferencia de lo ocurrido en 1930, sin embargo, la ola de violencia de 1946 no se dispó pronto. Al contrario, se extendió hasta abarcar la mayoría del país” (p. 287).

Calores, desazones

Ahora bien, si partimos de la idea de que todo texto que tiene dominancia narrativa está constituido por elementos espacio-temporales o cronotópicos, donde se escenifican acciones recreadas por agentes o actantes y que garantizan la coherencia de los mundos posibles (Van Dijk, 1980, p. 43), resulta significativo adelantar un diagnóstico a partir de esos elementos sintácticos de los cuentos estudiados. Siguiendo esta tesis, lo primero que resulta palpable es que en el mundo monádico del joven García Márquez el devenir temporal se percibe a través de cuatro aspectos repetitivos y, por eso mismo, míticos:

1. A través de claves meteorológicas, como el calor o la lluvia, y de sensaciones experimentadas frente a la temperatura, las realidades de los actantes se vuelven existentes y se re-crean, al tiempo que son elementos simbólicos que permiten comprender esas creaciones. Por ejemplo, el calor como elemento de diseminación de los tiempos y cualificación de la nación (v. gr.: la Mamá Grande dirigió por años un territorio caloroso en extremo).
2. La precisión de las horas y los tiempos atmosféricos. Por ejemplo, en “La viuda de Montiel”, este solo alcanza a gozar seis años de sus riquezas y muere un miércoles a las dos de la tarde; Dámaso, en “En este pueblo no hay ladrones”, ha cumplido veinte años hace tres meses; o un niño, en “Rosas artificiales”, quiere recoger flores para su tumba y empieza un domingo de invierno en el que ha cesado la lluvia.
3. El recurso de nombrar días y meses, muchos de ellos explicitados en títulos como “La siesta del martes” o “Un día después del sábado”. Así, por caso, durante un martes de agosto, entre las 11:00 a.m. y las 2:00 p.m., sucede la trama de “La siesta del martes”; de la misma forma, un sábado Nabo visita la plaza; o un sábado un joven entra al Hotel Macondo; y lo sucedido con la jaula de Baltazar ocurre en un caluroso día de abril.
4. La alusión a un tiempo humano cíclico, nietzscheano, si se quiere, donde se repite el mismo síntoma manifestado implícitamente en la mención de muertes redundantes, como sucede en “La otra costilla de la muerte” y en su continuación, “Diálogo en el espejo”.

Esto produce en el lector una triple sensación: por un lado, la de una realidad o, por lo menos, la impresión del esfuerzo del autor por recrear acciones y reflexiones en escenarios donde aparecen nivelados los objetos, los sujetos y los eventos; por otro, el reconocimiento de un tiempo que avanza de lunes a lunes, de enero a enero, etc. Ahora, al explicitar ese dinamismo temporal

de esa forma monótona, se percibe el paso del tiempo desde una perspectiva cíclica y, por tanto, la cuentística de García Márquez marca un incesante regreso del eterno retorno; finalmente, la sensación de un eterno presente, hecho de meses, días y hasta horas, pero ilusamente dotado de dinamismo; algo muy parecido a lo descrito en el cuento “Luvina” (1980), de Juan Rulfo (1917-1986).

Muchas de estas cualidades son especialmente palpables en los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande*. Por ejemplo, la presencia física y agresiva del calor hace que los actantes se muevan como en cámara lenta, al igual que los habitantes del trópico, por lo que, de facto, se da verosimilitud a todo ese mundo: el bochorno de las tierras costeras crea una parsimonia y una circunspección tales que, incluso, la violencia se suspende. Esto sucede en “Un día después del sábado”, donde los personajes se agrupan debido al calor insostenible y a la lluvia de pájaros muertos que cae en el pueblo; aquí el calor es el causante de un sopor que detiene o suspende las acciones de sus moradores, quienes parecen adormecidos; y parte de ese aletargamiento se refuerza simbólicamente con la detención del reloj del templo.

Estamos así, tal como lo indicaba el ensayista alemán Ernest Volkening (1963), ante una pluma que recrea la cotidianidad de las tierras geográficamente ubicadas en las costas (p. 279). De esta manera, por ejemplo, en “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, tras la lluvia de invierno que llega un domingo, la protagonista vive el calor de un verano de siete meses en donde el tiempo tampoco se puede percibir de una forma precisa. De igual forma, en “La siesta del martes” el calor es un protagonista más, pues afecta las energías de los hombres: “—La voluntad de Dios es inescrutable —dijo el padre. Pero lo dijo sin mucha convicción, en parte porque la experiencia lo había vuelto un poco escéptico, y en parte por el calor” (García Márquez, 2012, p. 141). El calor aquí parece ser una excusa para mostrar el deterioro de la institución religiosa, porque, en todo caso, la fuerza del sol parece actuar como destructor de lo creado por los hombres, en lugar de fertilizador de lo dado por la naturaleza.

Además del calor, la lluvia o los aguaceros son igualmente protagonistas en varios cuentos de *Ojos de perro azul* y *Los funerales de la Mamá Grande*, a tal punto que en muchas ocasiones el agua es la fiel acompañante de las reflexiones y anhelos de los personajes. Piénsese en su función de compañía delicada del viejo pastor de una parroquia y lector de Sófocles en “Un día después del sábado”; o como símbolo común de la lluvia y las lágrimas de la viuda de Montiel. Aquí el agua no solo puede simbolizar la reflexión sobre la

vida o las emociones que ella arrastra, sino también el erotismo frustrado y, por tanto, la soledad, que se recrea en el sueño, como sucede con Úrsula en “Un hombre viene bajo la lluvia”. Pero, quizá, el ejemplo más significativo de esta incidencia de lo acuoso en los personajes de la cuentística garcía-marquiana sea lo sucedido a la protagonista de “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, donde se evidencia la creación de una temporalidad que depende de la lluvia. En el siguiente fragmento ya se puede dudar de Isabel como testigo fiel de los hechos; sin embargo, ella es la única fuente de información que posee el lector:

[A]l mediodía del miércoles no había acabado de amanecer. Y antes de las tres de la tarde la noche había entrado de lleno, anticipada y enfermiza, con el mismo lento y monótono y despiadado ritmo de la lluvia en el patio (García Márquez, 2012, p. 129).

Esta translocación del tiempo nos hace desconfiar de Isabel, a la vez que nos ofrece una nueva forma de entender la temporalidad, ahora desde la percepción de la lluvia a medida que los días pasan.

Más claro es el rol protagónico de la lluvia en los dos cuentos que cierran *Ojos de perro azul*. En “Un hombre viene bajo la lluvia”, Úrsula experimenta el aguacero en clara relación con la espera y los recuerdos, dándole así a la lluvia una permanencia narrativa. Y, como en muchos cuentos de García Márquez, el clima es tanto un estado del alma como un presagio sobrenatural. La relación de Úrsula con la lluvia tiene esa doble significación también: por una parte, puede simbolizar su soledad y el paso silencioso, pero radical del tiempo, y, por otra, genera la atmósfera humana de la ansiedad y la angustia, a propósito de aquel hombre a quien con expectativa y cierta paciencia espera. En todo caso, es una tradición entender la lluvia como un símbolo que anuncia cambios positivos en nuestro futuro cercano. En ese sentido, la lluvia se anticipa a la esperanza de un mejor por-venir. Esto mismo sucede en “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, donde la lluvia es la excusa que le permite a la protagonista mostrarnos un conflicto de poder y una tensión en esa relación de esclavitud o servidumbre con el campesinado.

Territorios, rincones

En relación con la construcción espacial, en *Ojos de perro azul* es de notar la tendencia a mostrar lugares propios del aislamiento, espacios más psicoló-

gicos y, por tanto, difusos e inverificables; algo así como adentros y afueras que no coinciden con topografías tradicionales y donde fácilmente el afuera es un ataúd ligado a los cuidados de una madre, mero continente del adentro cognitivo de un cuerpo marmóreo, tal como sucede con el personaje de “La tercera resignación”. Esto tiene un giro leve pero ilusorio en “Eva está dentro de su gato”, donde la protagonista vive en un caserón roído que contrasta con ese espacio psicológico, alternativo, donde está recluida, encerrada en sí. El espacio físico es, entonces, el correlato simbólico del espacio interior de los personajes. Esta idea de casa antigua es importante, pues en ella pervive la nostalgia: en el caso de Eva, la añoranza de ese niño fantasmagórico que aparece enterrado en el patio, junto a un naranjo, lo que insinúa su deseo frustrado de ser madre; a su vez, este es reemplazado metafóricamente por una simbiosis curiosa: la de una mujer “metida dentro del cuerpo del gato” (García Márquez, 2012, p. 31) donde parece reencarnar.

Ahora, los espacios más *geográficos*, a pesar de tener nombres propios, están contruidos como zonas sin límites precisos. En “Los funerales de la Mamá Grande”, por ejemplo, ese Macondo³ remoto consta de caños, ciénagas y hatos que colindan con ciertas posesiones del Papa en Roma, como el monumento Castel Sant’Angelo, cercano al río Tíber. Esta mezcla hace que las góndolas se conviertan en canoas y que los espacios físicos se transformen en astutas topologías reales e imaginarias. Entonces, hecho el truco, es fácil encontrar yucas y gallinas invadiendo el transporte papal, convertido aquí en canoa. Cuestión, por cierto, que a cualquier lector le parece factible, pues, en el circuito interno del relato, el Papa en el trópico no solo es una pintura de la realidad posible, sino asimilable gracias a las formas naturales de construcción narrativa de García Márquez.

De esta manera, para el lector, los espacios se alejan de la posibilidad de ser territorios o *urbs*,⁴ por lo menos hasta este momento de la empresa gar-

3 La primera mención a Macondo aparece en “Un día después del sábado”, en *Ojos de perro azul*, cuando un joven forastero y hambriento decide quedarse en un pueblo un sábado tras perder el tren. Entonces, busca un hotel: “Y ahí penetró, sin ver la tablilla: Hotel Macondo, un letrero que él no había de leer en su vida” (p. 45).

4 La *urbs*, antagónica del reino de la necesidad y el orden (*polis*), es lo que Spinoza llamó *potentia*; Durkheim, *efervescencia colectiva*; Sartre y Maffesoli, *viscosidad* o *promiscuidad* de quienes comparten un mismo territorio; Castoriadis, *magma*; y la física actual, *plasma*, es decir, aquel estado gaseoso de la materia en el que sus elementos están disociados y, de manera fluctuante, adoptan valores neutros positivos y negativos (Delgado, 1999, p. 40).

ciámarquiana, estableciéndose una coincidencia con la paradójica creación temporal que, aunque tiene días, meses y horas, se revierte en un magma de ciclos infecundos. A esto se suma el hecho persistente de que algunos personajes, pese a ocupar un espacio físico, se observan como sujetos sin una meta, sin rumbo, como Natanael, o de personajes desubicados, como los tres ciegos de “La noche de los alcaravanes”.

Pero también estamos frente a la fotografía de un típico pueblo de zona tórrida que, a pesar de estar tímidamente descrito, se infiere y completa en la mente del lector (McGrady, 1972, p. 310). Este pueblo aún se puede encontrar en todas las direcciones geomorfológicas de Colombia (y de Sur América): un lugar cuyas estructuras y organizaciones recuerdan al modelo socioeconómico de la compañía bananera, atravesado por el tren (ese que llega a comienzos del siglo xx a la zona costera colombiana) y ocupado por alcaldes, odontólogos, carpinteros, viudas, ladrones, policías, negros, médicos, gamonales, comerciantes, administradores, niños, asesinados por conservadores, desterrados, etc. Este pueblo tiene su alcaldía, su parroquia con el altoparlante instalado en la torre, su salón de billares, su pista de baile, sus tejados de hierro aglomerados. Cualquiera que los haya visitado experimenta lo que el mismo autor ha traspuesto en su narrativa: desolación, atontamiento y un cuerpo urbano polvoriento e inaguantable que produce cuerpos humanos sudorosos y macilentos, sobre todo a las doce del mediodía.

Nuevamente, el calor reaparece. Por costumbre, este doblega a los habitantes del pueblo, quienes deben almorzar en la calle para refrescarse un poco y cerrar sus negocios hasta que baje el sol ardiente. Esto está brillantemente resumido en “La siesta del martes”. En ese extraño día, la siesta se rompe para presenciar al otro, un nuevo tipo de extranjero (el otro, el extraño, el inconsciente).

Marginales, femeniles

La falta de límites de los espacios garcíamarquianos (en suma, espacios-tiempo) no son más que la otra cara de los personajes que los moran y que, esperamos no equivocarnos al afirmarlo, se pueden resumir en una macro-cualidad, a saber: son oscuros, silenciosos, solitarios, marginales. Ciertamente, en cuanto a los personajes, la mayoría de los actantes “son instancias de vida, datos de la conciencia, reproches o socorros dinámicos, casi siempre testigos implacables” (Benedetti, 1972, p. 2), lo que les permite

una condición de marginales o espectadores de empresas exageradas que, para figurar, se adhieren esencialmente a un objeto que parece representarlos. Así, por ejemplo: las bolas de billar robadas por Dámaso en “En este pueblo no hay ladrones”; la jaula construida por Baltazar en “La prodigiosa tarde de Baltazar”; los pájaros muertos que asustan a la viuda Rebeca en “Un día después del sábado”; o una silla en “Ojos de perro azul”. Esos objetos tienden a convertirse en la huella identitaria de sus propietarios y permiten no solo visibilizarlos, sino amplificarlos, muchas veces hechos vitalidad discursiva con el adverbio *más*, como en el caso de la jaula que construye Baltazar, la más bella (Campra, 1995, p. 608). En este sentido, valga el ejemplo de la Mamá Grande, mujer soltera y virgen, que se hace cargo del pueblo y de sus sobrinos administrando la tierra, el dinero y el orden, y que se convierte en la matrona más rica y poderosa del mundo y “el centro de gravedad de Macondo”, lo que, finalmente, le permite parecer “en verdad, infinitamente rica y poderosa, la matrona más rica y poderosa del mundo” (García Márquez, 2012, p. 223).

Los personajes también son marginales porque actúan con base en normas propias, si utilizamos esa acepción de *marginal* como aquel que actúa fuera de las normas sociales admitidas. Entonces, el variopinto microcosmos humano, ajeno a enajenamientos sociológicos, se desglosa en imágenes, valores, estereotipos y condiciones humanas propias del tropicalísimo mundo garciamarquiano: desde el muerto en vida quien, con sus reflexiones, perpetúa una condición siniestra y placenteramente doble, hasta aquel que se cree muy vivo, o que abusa de su poder al ser el rico de la comarca o el dueño de una fortuna lograda inexplicablemente, el avivato: aquel que no tiene leyes, el que no tiene cómo participar pero participa de los eventos sociales y económicos de la sociedad, el que no puede casarse pero engendra, el que está al margen de la ley pero que le saca ventajas a esta, el que trampea y contrabandea desde la Colonia (San Miguel, 2000, p. 60). Un ejemplo de esto es, de nuevo, la Mamá Grande, pues aquello que, metafóricamente, el narrador llama “celo patriótico” (García Márquez, 2012, p. 226) en tiempos pacíficos y tormentosos, se traduce en fraudes, sobornos, donaciones, equipamiento de fuerzas ilegales, ofrecimiento de puestos, etc.: suma de esfuerzos por construirse una nación —un ható físico y metafísico— para sí y los suyos.

Todo esto envuelve a dictadores minúsculos de pueblo, curas obsesionados por controlar la vida y los actos de sus feligreses, mujeres peregrinas buscando el cadáver de sus hijos (tal como se puede ver hoy día con la persistente

violencia en Colombia), mujeres solitarias esperando la llegada de un hombre en el eterno paso de los días o de los regatos de agua que deja la lluvia:

Para García Márquez, la individualidad es lo que por ella se entiende, partiendo de la acepción literal del término: el hombre tal cual, algo indiviso e irreductible, una totalidad, quizá modesta, pero no por eso menos invulnerable, y el hombre que en medio del ajeteo de la vida cotidiana, de las multitudes aglomeradas en la plaza de mercado, de la familiar e insípida palabrería de comadres y compadres de golpe descubre que está solo, solo con su destino, su enfermedad, su infortunio y su muerte (Volkening, 1963, p. 286).

También es de notar que las cualidades de los personajes dependen de su condición de género. Los hombres se caracterizan por su inmensa habilidad para forjarse quimeras, lo que les permite hacerse a espaldas de la realidad. Los representantes del sexo fuerte se ven muy vulnerables, casi patéticos, como el ambiguo y triplemente extinto hombrecillo de “La tercera resignación”, cuidado y arreglado decentemente por su madre en un ataúd, o Martín, en “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, un *alguien* que tiene una “expresión fría y pasmada” (García Márquez, 2012, p. 127).⁵

Hay más relatos que manifiestan sin tapujos esa condición medrosa y pusilánime de los hombres. En “Ojos de perro azul”, cuando el hombre, acosado por la soledad y deseoso de una mujer, se sumerge en sus ensueños y se deja gobernar por sus acciones, es ella quien hace todo a su alcance para encontrarlo. Aquí se nota cómo él mismo es un inepto en la realidad y en su alucinación, además de ser un cobarde en el amor. Asimismo sucede en “La mujer que llegaba a las seis”, donde esta, sin nombre, pero caracterizada como una prostituta desfachatada, se aprovecha de la pureza del tendero José, un hombre de apariencia grosera (como un cerdo), pero de substancia pura y que guarda, desde su nombre, la herencia del sujeto bíblico. Esta mujer lo explota y lo usa para encubrir su transgresión, y él admite esa violencia ejercida,

5 Ejemplos de ello se pueden rastrear en distintos momentos del relato; por ejemplo, el domingo, a la salida de la iglesia, Isabel cuenta: “alguien dijo junto a mí: ‘Es viento de agua’” (p. 126); o más tarde, en la cena, la narradora presenta así este comentario de su esposo: “dijo una voz junto a mi asiento: ‘Es aburridora esta lluvia’” (p. 126). Más información sobre esta pareja se puede ver en la respuesta de Martín al comentario de Isabel sobre un olor a descomposición que esta siente en la noche: “Son cosas tuyas. Las mujeres embarazadas siempre están con imaginaciones” (pp. 126, 130). En suma, es posible plantear que hay una relación, sino hostil, sí de rechazo e incomunicación entre ambos interlocutores: Martín es una voz y lo que comunica Isabel tiene poca credibilidad.

quedando como un tonto salvador. Finalmente, por el mismo camino encontramos, en “La prodigiosa tarde de Baltazar”, a Úrsula, quien se preocupa por el dinero, mientras Baltazar regala su trabajo al niño de Montiel y relega sus cualidades de carpintero idealista y soñador.

Así, creemos que estos ejemplos revelan que el mundo masculino de este joven García Márquez es, por no decir menos, caprichoso en relación con estos estereotipos. Por eso, en algunos relatos, lo mejor es elidir estos personajes de la escena, como sucede en “Un hombre viene bajo la lluvia”. De hecho, en ese relato no solo estamos en una casa femenina en donde se resguarda el pasado, sino en una morada en donde lo masculino está ausente.

Esta construcción débil del hombre contrasta vigorosamente con la presencia y consistencia del arrojío femenino, a excepción de la protagonista de “Eva está dentro de su gato”, lo cual se entiende, pues Eva termina incorporea, un ánima, una existencia distante de su primera vida, en “todas las partes” y “en todo el mundo físico más allá. Y sin embargo, no estaba en ninguna parte” (p. 29). De igual forma, en “La siesta del martes” se muestra un viacrucis exclusivo donde una mujer adormecida y una niña sin zapatos (hija o hermana de aquella) agobiada por el calor del medio día, llegan a un pueblo efervescente y atraviesan la institucionalidad y la otredad para velar a un ladrón. Esta es una mujer segura de sus convicciones frente a su hijo y con una dignidad inexpugnable, tal como se infiere al verla caminar desde el despacho del cura hacia el camposanto. Es difícil, entonces, tras el clímax del cuento, ver simplemente a la madre de un ladrón desfilando frente a los ojos de chismosas pueblerinas; queda en la memoria del lector un acto magnífico de secular serenidad, acompañado del valor del silencio que denota poder, pero también peligro.

De los sentidos a los discernimientos

Cuando se presta atención al andamiaje indicial de esos veintidós cuentos se descubre un trasfondo rico y fecundo. Como se sabe, este tipo de labor de lectura indexical o inferencial, que va aprovechando las acciones casi artesanales de reconstrucción de los cuentos, sirve de fundamento y preparativo para una lectura más profunda, que se ubica en el plano “tras las líneas” (Cassany, 2006, p. 4) y que nos puede dar luces sobre el programa implícito de la identidad social presente en ese corpus, justamente en el área escondida del iceberg discursivo de este juvenil García Márquez.

Para desarrollar esta parte del trabajo, nos basamos en una idea-fuerza finamente hilada por la profesora Campra (1995), cuando afirma que “la realidad externa no está reproducida, sino transpuesta mediante mecanismos de ficcionalización que le confieren la misma consistencia de los datos declaradamente imaginarios” (p. 627). Trasponer aquí significa desplazar un elemento del circuito externo de la realidad social al circuito interno del discurso, manteniendo su misma configuración ontológica. Idea ratificada por Mario Benedetti (1972), cuando dice que García Márquez “se limita a mostrar cómo son los colombianos (al menos, los hipotéticos colombianos de Macondo) entre uno y otro fragor, entre una y otra redada letal” (p. 180).

Así las cosas, creemos que este es un camino regio para construir un mapa geosocial de la identidad social, colombianidad o *colombianía*,⁶ nombre atribuido tradicionalmente a los componentes gramaticales de una identidad nacional, la cual se refleja en los productos simbólicos de una cultura. Guiados por esta idea, el primer elemento que destacamos es la soledad. Las primeras historias de *Ojos de perro azul* generalizan la dicotomía sueño-vigilia. En esta se proyecta el yo y surge el otro, pero a partir del sí-mismo. Como se nota, allí no hay dos, condición necesaria de la comunicación y de la sociedad, sino uno doblado, re-producido en un *topos*. El joven García Márquez no hace pasar ese topos abstracto por espacios de socialización, sino de imaginación: en “La tercera resignación”, el protagonista siente nostalgia por no ser un cadáver formal sino imaginario, con el sufrimiento de no poder ver la diferencia. En ese momento, la tensión que siente el protagonista hacia “su hermano, el otro” (García Márquez, 2012, p. 15), se resuelve con la propia aniquilación y con el juzgamiento del mundo como un orbe sin lógica y sin razón. Aquí, sin más, pensar en la otredad como un reflejo de sí es un acto tan tanático como vital; y cuando aparece, el otro inmediatamente se inviste de perseguidor, para luego terminar siendo un despliegue de sí mismo, un obligatorio viaje a su propia historia (piénsese en el Otro del cuento “Tubal-Caín forja una estrella”).

6 Jesús Martín-Barbero (1998) afirma que la identidad es “una construcción que se relata” (p. 5), vale decir, un conjunto de discursos ordenado por instancias de poder que pasa al pueblo en forma de verdades: alguien la formula y la gente por costumbre la reconoce hasta terminar profesándola. Así las cosas, el uso de la lengua re-crea la identidad social, la cual, en nuestro caso, llamamos colombianía o colombianidad. Así las cosas, en adelante la colombianidad “es la construcción de una identidad, que no se reduce al presente, sino que se incorpora al pasado y al presente en la búsqueda de futuros” (Maldonado, 2013, p. 14).

Creemos que esto también es claro en “Eva está dentro de su gato”: ella, una solitaria empedernida, se siente convertida en un ser imaginario y le cuesta resignarse a vivir olvidada para siempre. Lo más significativo de estas historias es que los personajes aparecen solitarios. Esto lo refuerza el autor con la explotación sensual del olfato, a través del cual se percibe constantemente el olor a muerte; pero también del oído, con el cual quien escucha el canto del grillo vigoriza su aislamiento y, por tanto, su incomunicación y su condición fantasmagórica; o también del recurso del espejo, como en “Diálogo en el espejo”, pues, como se sabe, en la experiencia especular solo hay uno frente a su propia imagen y el rostro reflejado revela la formación del ego como unidad del sujeto. Lo que se ve en el espejo es siempre algo semejante, igual a lo que está en uno de sus lados. Un espejo no puede reflejar la diferencia y esa es la relación del sujeto contemporáneo con los demás: alguien no llega a entenderse con el otro como sujeto diferente, sino siempre con la parte de él que puede reducir a su propia imagen.

De este modo, la soledad, causante del enloquecimiento de algunos personajes, se toma los escenarios intratextuales a través del exceso de imágenes de un sujeto ficcional que se aferra a su mismidad y abstracción (reiteramos el hecho de hablar indefinidamente de los sujetos en muchos relatos: “un hombre”, “una mujer”). Esta soledad constitutiva se puede constatar en otros cuentos: en “Ojos de perro azul”, un hombre se siente solo y es la alucinación nocturna (en suma, el desdoblamiento de su deseo de otredad) lo que le permite superar ese estado. Algo similar ocurre en “Amargura para tres sonámbulos”, un cuento extremo que deja ver la soledad de una mujer soltera (suelta, desanudada), obsesionada con la idea de casarse y custodiada por tres sonámbulos que refuerzan su vaga situación.

Esa relación entre el sueño, la soltería y la soledad, en lugar de difuminarse en algún momento, aparece nuevamente en “Un hombre viene bajo la lluvia”: otra vez una mujer soltera sueña y desdobra sus deseos de otredad bajo el manto de lo erótico (como lo simboliza aquí el recurso de los sueños solamente impulsados en noches de lluvia). Así, pues, la soledad se envuelve en un manto de significación y alucinar al otro se convierte en la clave de su resolución, sumado al hecho de negar, anhelar u olvidar el pasado, como sucede con el personaje de “Tubal-Caín forja una estrella”, pero también con Nabo y Úrsula. En este punto surge otra posibilidad bien explotada en

Colombia: no solo negamos u olvidamos al otro y lo otro,⁷ sino que vamos a la raíz del asunto y no le damos existencia o, peor aún, se la quitamos, acción reflejada en no dar nombre a los hechos y a las personas. Esto es más visible, por lo menos, desde la época de la Violencia y se refleja en algunos de los personajes y espacios de los cuentos analizados. Daniel Pécaut (2004) afirma que la falta de memoria nacional ha obedecido, entre otras razones, a que en la *discursivización* de los acontecimientos se pierden no solo referentes espaciales por medio de los cuales la memoria espacial es posible, sino procesos de desubjetivización progresivos:

Desde el principio, cuando se remonta a la *Violencia* de los años cincuenta, lo que surge en la memoria es la evocación de la pérdida del lugar de nacimiento, del lugar originario. Se establece así una cadena entre los lugares perdidos ahora y los perdidos “desde el comienzo”, sin que siempre se pueda saber quiénes fueron los responsables de esta serie de desplazamientos y de esta sensación de pérdida (párr. 24).

Creemos que desde aquí solo hay un paso para explicar la violencia simbólica y física presente en la atmósfera de los cuentos: frente a la imposibilidad de desarrollar empatía por el otro, el recurso es eliminarlo y quedar solo. Una violencia que no solo aísla, sino que excluye por ser diferente (color de piel, por caso: piénsese en Nabo). Lo mismo sucede en “Este pueblo no hay ladrones”, con el permiso o la ejecución de los representantes de la ley y el orden, como ocurre con Chepe Montiel. Lo que se impone en este caso es la ley tácita de la Mamá Grande: en un mismo espacio no pueden estar los desemejantes.

Otro elemento que luce en la trama de muchas de estas historias, derivación lógica de lo anterior, es la fractura en la comunicación. Comunicar es poner en común y para ello se necesita del otro. Si el sujeto está solo, estamos frente a un problema de comunicación. Esto se puede asociar, por ejemplo, con la falta de solidaridad con los ciegos a quienes los alcaravanes sacan los ojos, en “La noche de los alcaravanes”. Lo anterior parece complicado, pero un solitario lo único que puede hacer es ilusionarse con la existencia del otro. Esto está traspuesto en elementos simples, pero dotados de sentido

7 Es un lugar común afirmar que Colombia es un “país sin memoria” que evoluciona hacia un “pacto del olvido” (Caballero, 1986, p. 4), o más bien hacia una “memoria prohibida” (Sánchez, 2006, p. 18), aunque rápidamente se genera la pregunta por el agente de esa prohibición.

para un lector activo. Por ejemplo, en “Amargura para tres sonámbulos”, los detalles actanciales de la solitaria protagonista nos muestran una decadencia que empezó con su llegada a esa casa; progresivamente, esta mujer va suspendiendo sus funciones de locomoción y de comunicación y se va acercando a la muerte. También es importante la idea de su soltería, pues las palabras que el narrador usa para presentarla siempre exponen su presunto carácter ambiguo o andrógino y que no pudo ser amante ni esposa; es decir, que carga con su virginidad y su esterilidad como factores degenerativos.

Asimismo, en “Ojos de perro azul”, esa angustia del desencuentro entre el soñador y su invención onírica, proactiva y valorativa es, finalmente, un sentimiento de intranquilidad respecto de la incomunicación; además, se suma la oscilación entre la vida física, la psíquica y el peligro de que la primera transforme la segunda. Esta oscilación entre dormir y despertarse permite conectarse con el espejo y su relación con la mirada. Aquí, el espejo permite una pseudocomunicación debido a la ausencia del otro. Es que, como advertíamos otrora, en el juego especular, en la especulación, el espejo devuelve la imagen de sí mismo.

También es importante el asunto de la fractura comunicativa en “De cómo Natanael hace una visita”. La dinámica conversacional establecida en algún momento va así: “—¿Es usted soltero? —le preguntó. (...) —Depende. —¿Depende de qué? —Depende de lo que usted entienda por soltero. (...) —Quiero decir que si es casado. —Ya eso es otra cosa —dijo el muchacho. (...) —En ese caso sí soy soltero” (García Márquez, 2012, p. 66). De ahí que un aspecto relevante del cuento sea este problema de comunicación. Parece haber hostilidad e ironía frente al intento de Natanael de hablar con el joven, quien responde problematizando su gesto y, por ende, fracturando la comunicación misma. Algo de esto evoca la crítica de la comunicación presente en las extrañas conversaciones del teatro del absurdo.⁸ Algo similar se lee en “La prodigiosa tarde de Baltazar”, donde Montiel le pide al carpintero que no le discuta, es decir, que no invoque el espacio interactivo de la comunicación para llegar a un acuerdo diferente al que él mismo ya tiene planeado y que, en boca de Baltazar, le resultaría propio de un débil.

8 Recuérdese que el teatro del absurdo reunió a dramaturgos tales como Eugène Ionesco (1909-1994), Jean Genet (1910-1986), Samuel Beckett (1906-1989) o Virgilio Piñera (1912-1979), reconocidos por desarrollar estructuras incoherentes que resaltan la desconfianza en la lógica y la conciencia convencionales, y, por tanto, en la comunicación humana.

Hay otro elemento que llama la atención y que podríamos llamar predominio del principio de ambigüedad. Este se encuentra, por ejemplo, en “Rosas artificiales” y en “La siesta del martes”, y deja camino abonado al *principio del placer*;⁹ tránsito del que dan buena cuenta varios hechos actanciales, tales como la infantilización de los protagonistas y su carácter resignado, supersticioso, olvidadizo e insensible frente al sufrimiento del otro, pero al mismo tiempo ladino y socarrón (malicia indígena, suele llamarse aún).

Como marcas textuales que justifican esta infantilización tenemos el caso de la mujer en “Amargura para tres sonámbulos”: la esperanza de los tres sonámbulos es que ella dé un grito alarmado y renazca como una niña. Esto también ocurre en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”, cuando este se considera anormal; por su parte, en “Rosas artificiales” literalmente hay un niño de cuarenta años, y su trasfondo es la compleja relación entre la muerte, el recuerdo y la soledad. A partir de estos puntos es posible comprender las tensiones entre la vida, el olvido y la necesidad de una alteridad que redefina —reaparezca— la mismidad de los personajes. En último lugar, para el caso de lo supersticioso, tenemos a la viuda de Montiel, quien no soporta la idea de un paraguas abierto dentro de su casa y vive desconectada del mundo exterior, esto es, lejana o aislada del principio de realidad.

Finalmente, rescatamos la reiteración del número tres como elemento de una cierta mística escrituraria de García Márquez, que no pasa desapercibida por su redundancia textual.¹⁰ Esto se comprueba en muchas historias y pervive ficcionalmente al lado de una constante forma de mostrar eventos en la lógica de conceptos opuestos (vida-muerte, luz-oscuridad, Yo-Otro, recuerdo-olvido, etc.). Por ejemplo, en “Eva está dentro de su gato” el narrador cierra la historia con un descubrimiento, tanto para Eva como para el lector: “[S]ólo entonces comprendió ella que habían pasado ya tres mil años desde el día en que tuvo deseos de comerse la primer naranja” (García Márquez, 2012, p. 32). Además,

9 Para Freud (1995), el principio de placer es un mecanismo mental que evita el displacer y está emparentado con los procesos primarios del régimen inconsciente y las alucinaciones. Lo contrario es el *principio de realidad*, cuyas funciones básicas son: 1) imponer un aplazamiento de la satisfacción; 2) permitir aceptar la satisfacción con un objeto sustituto; 3) imponer una corrección frente a la alucinación (identidad de pensamiento), sin oponerse al principio de placer; y 4) representar el mundo exterior (búsqueda del placer a través de la acción sobre lo empírico) (pp. 12-17).

10 Recuérdese que para Umberto Eco (1986) el *mensaje estético* es un conjunto sígnico “ambiguo y autorreflexivo” (p. 122).

es importante indicar que este paso por lo sobrenatural conlleva la idea de que el conocimiento desemboca en la conciencia (de la muerte).

Al respecto, es imposible no recordar un intertexto iluminador. Se trata del cuento del cubano Virgilio Piñera (1956) titulado “El insomnio”. Aquí, el sueño, estado de tranquilidad, es lo deseado por un hombre. “Da vueltas”, “se enreda”, “pide ayuda” (p. 45), pero el insomnio persiste. Si se interpreta desde el contexto de enunciación, el insomnio es un símbolo que representa la situación política cubana. En el cuento “La otra costilla de la muerte”, no gratuitamente, el personaje, al despertar de uno de sus alucinantes sueños, siente dolor en su pierna izquierda, mientras en otro vagón, su hermano gemelo, con traje de mujer, se intenta quitar el ojo izquierdo con unas tijeras. Hay en los productos de estos escritores, además de una coincidencia en el tema del sueño, un llamado a la resignación frente a un estado. Esto ya está, en García Márquez, determinado desde “La tercera resignación”, donde la conciencia de la muerte es una resignación que desplaza la noción de memoria: el hombre en el ataúd no se recuerda a sí mismo, sino que acepta que su recuerdo quedará entre sus parientes y que solo este será la forma de seguir existiendo fuera de sí. De esta forma, el narrador propone dos ideas presentes en los idiolectos cotidianos:

1. Creerse *muy vivo* (muy despierto, difícil de engañar) era lo que permitía al personaje continuar habitando su sarcófago y ejerciendo un rol social imaginado frente a los demás.
2. Hay muchas formas de morir, como muchos tipos de cadáveres (anatómicos, imaginarios, evocantes). Una es *morirse de muerte*; otra, por ejemplo, es morir o estar resignado. Esto es, la resignación, el aguante, pero también el conformismo, es lo que admite estar muerto (en vida). Algo muy emparentado con un silencioso sufrimiento, lo cual se refuerza por el espacio, un ataúd, que significa también lo limitado, lo restringido, la falta de libertad personal.

Esta actitud de resignación está presente en otros personajes. En “Un día de estos”, el odontólogo Escovar, antes de extraerle la muela al alcalde, corrupto este por fisiología, y por acción de lo social local, solo atina a decir: “—Aquí nos paga veinte muertos, teniente” (García Márquez, 2012, p. 145). Esta ejecución legal (y, por qué no, armada) de la justicia parece mostrar que con un mínimo de dolor oficial se estaría pagando un poco el dolor civil de haber perdido veinte hombres en un escenario (¿extraoficial, de tortura, de

sujeción de civiles rebeldes?) en donde fue el militar, en su momento, quien decidió cómo producir llanto en el otro. Al final, solo queda la rabia contenida y el conformismo.

Volvamos a la obsesión con el número tres del joven García Márquez: en “Tubal-Caín forja una estrella”, el otro, el doble perseguidor de la historia, acompaña al hombre tres años; en “Amargura para tres sonámbulos”, tres son los acompañantes y espectadores de la mujer soltera y moribunda; en “La noche de los alcaravanes”, tres hombres ciegos (por el ataque de los alcaravanes), y que parecen un solo sujeto con tres cuerpos indivisibles, sienten que llevan casi tres días sin descanso sin encontrar su hogar; en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”, el protagonista ignora “en qué hora estaba viviendo” (García Márquez, 2012, p. 112), y piensa que su accidente es un evento reciente, cuando realmente ocurrió hace quince años, o lo que es igual, hace tres lustros; en “Un hombre viene bajo la lluvia”, el relato finaliza con el silencio tenso entre tres personas que están en una habitación; y en “La siesta del martes”, el hijo asesinado, “cuando boxeaba, pasaba tres días en la cama postrado por los golpes” (García Márquez, 2012, p. 140).

El tres es, indudablemente, un número mágico, pues representa la construcción integral y armónica de la realidad. A propósito de esto, el psicoanalista francés Jacques Lacan concibe la realidad desde la figura topológica del nudo o cadena borromea, entendida esta como “una cierta manera de anudar hebras, cuyos hilos se sostienen entre sí por un nudo, o mejor dicho, por una operación de anudamiento, que no deja de inmortalizar a un nudo en sentido estricto llamado nudo de trébol”. Basta cortar uno de los redondeles para que todo se deshaga. Cada redondel de cuerda, cada dimensión, recibe un nombre: lo real (R), lo imaginario (I) y lo simbólico (S); y se conciben como uno, cada redondel es unidad. De esta suerte, Lacan comprende cada redondel en sus relaciones, en su anudamiento (Granon-Lafont, 1987, p. 134).

Ahora, tal anudamiento crea las relaciones de que se trata porque la topología trabaja en un espacio donde se verifican ciertas relaciones no captables por la percepción. Así las cosas, lo real, lo imaginario y lo simbólico son los tres elementos que se anudan en el hombre para que este constituya la realidad, y si se pierde uno de estos nudos, esta también se pierde. Siguiendo la explicación de Lacan (1974), tenemos una forma de construir la realidad: lo imaginario es la presencia supuesta o artificial del objeto y la materia prima del sentido, que se evoca y elimina según convenga; lo simbólico es aquello que se apresa a través de la cadena de significantes y que permite inaugurar, por un

lado, un orden estructural, y por otro, el tiempo de una posibilidad que se abre para ser determinada; y lo real es el corte que se incrusta entre I y S, espacio medial donde queda abolida la intención final de ese imaginario simbolizado (es el espacio de lo dicho sin decir del todo, pero sí lo insinuado) (p. 123).

Conclusión

A partir de todo lo anterior, podemos decir que los sujetos-objetos de la obra inicial de García Márquez esbozan una cadena de significantes que delinean tácitamente la intención de su empresa literaria: una ontología del colombiano. Entre otras cualidades, como insumos para trabajar interpretativamente, sobresale allí la soledad alimentada por las alucinaciones y evasiones de la realidad, además de la ausencia de memoria que empata con la modorra que se ensancha en el trópico. Esta es una comprimida y primera forma de dar cuenta de nuestra identidad social e histórica, una receta esencialista¹¹ de nuestro ser y devenir colectivo.

Así, pues, se puede ver como parte de la caracterología colombiana un triunfo de lo quimérico sobre lo real, donde prima una discordia entre lo imaginario, lo mítico y lo real de nuestra cultura. En otros términos, si algo cualifica la identidad del colombiano es su tendencia a simbolizar desde la fantasía todo evento que sucede dentro de los límites de la nación y que, utilizando las categorías de García Márquez, muchos intelectuales han transliterado en *macondismo*. Este significante aúna la proyección de las cualidades de nuestro ser histórico, dejando de ser un espacio para convertirse en un calificativo de nuestros comportamientos públicos y privados. En suma, un concepto imbricado en los relatos de identidad de Colombia y de América Latina, que actúa como una contraseña de acceso a toda aquella explicación que, con el fin de superar la incompreensión de los hechos sociales, recurre a lo mágico y lo salvaje, en contraposición a la categoría de razón y, por tanto, de modernidad (Brunner, 1992, p. 52).

Anudando todo esto, nos atrevemos a afirmar que, para el caso de Colombia, *lo macondiano* alude a un nacionalismo práctico y facilista, dado que para una gran mayoría de los colombianos es una categoría general de

11 García Canclini (2005) afirma que “siguen existiendo [...] movimientos étnicos y nacionalistas en la política que pretenden justificarse con patrimonios nacionales y simbólicos supuestamente distintivos. Pero me parece que la operación que ha logrado más verosimilitud es el fundamentalismo macondista” (p. 94).

identidad social que permite no solo re-con-figurar la realidad, sino que, gracias al juego inagotable de las licencias retóricas, comprimir el discurso espontáneo y valorativo que da cuenta de los desajustes sociales, la guerra y los pastiches simbólicos en un conjunto de pares opuestos que funcionan como categorías de percepción, tales como ficción-realidad, superstición-razón o paraíso-infierno, dando espesor semántico a los discursos que se desarrollan desde las instancias de poder.

Esto se puede comprobar en la obra posterior de García Márquez. Por ejemplo, en el episodio de *Cien años de soledad* (1970) en el que Aureliano Segundo, con su desmandada voracidad, compite con la glotona Camila Sagastume a comer durante varios días hasta vencerla en la contienda placentera, no sin antes padecer la tribulación que lo hace, gracias a su desproporción, perder el conocimiento. Un personaje que se sale diariamente de la ficción literaria para ser reconocido en las jerigonzas del colombiano común, cuya prioridad es satisfacer sus deseos más elementales de forma casi autista, alejándose de la formación de ciudadanía solidaria y del proyecto de racionalización. Esto es, apurando acciones que le permitan satisfacer su principio de placer y encaminar sus esfuerzos a vivir bajo el reinado del principio de realidad, justo lo contrario de aquello con que los freudomarxistas Adorno y Horkheimer (1997) identifican al hombre ilustrado o moderno. Los filósofos, recurriendo a la figura literaria del astuto e inteligente Odiseo, recuerdan cómo el hombre moderno, haciendo uso de la razón, y a través de la paciencia y la renuncia de sus cegueras inconscientes, logra dominar a los demás; pues es Odiseo quien no se entrega libremente al encantamiento de las sirenas, sino que se manda atar al mástil, sobreponiéndose al canto que representa el orbe más profundo del deseo primario (pp. 60-101).

Bibliografía

1. Ackerman, D. (1992). *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Anagrama.
2. Adorno, Th. y Horkheimer, M. (1997) *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Suramericana.
3. Benedetti, M. (1972). *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca.
4. Benveniste, E. (1989). *Problemas de lingüística general I*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

5. Brunner, J. J. (1992). *América Latina: cultura y modernidad*. México D.F.: Grijalbo.
6. Bushnell, D. (2014). *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*. Bogotá: Planeta.
7. Caballero, A. (1986). Prólogo. En O. Behar (ed.), *Las guerras de la paz* (pp. 3-7). Bogotá: Planeta.
8. Campra, R. (1995). Gabriel García Márquez: un itinerario de lectura. En J. G. Cobo Borda, (comp.) *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez* (pp. 595-629). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
9. Cárdenas, A. (2006) Para leer mejor. En L. Ramírez Peña y G. L. Acosta Valencia (comps.), *Estudios del discurso en Colombia*. Medellín: Universidad de Medellín.
10. Cassany, D. (2006). *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*. Barcelona: Anagrama.
11. Delgado Ruiz, M. (1999). *El animal público*. Madrid: Anagrama.
12. Díaz-Granados, F. (2007). Literatura colombiana: desde Macondo hasta la memoria mutilada y recuperada. *Boletín del Clubes de lectores*, 18, 1-4.
13. Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Madrid: Lumen.
14. Freud, S. (1995). *Más allá del principio de placer*. En *Obras completas, vol. XVIII* (pp. 1-62). Buenos Aires: Amorrortu.
15. García Canclini, N. (2005). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Editorial Grijalbo.
16. García Márquez, E. (2003). *Tras las claves de Melquíades*. Bogotá: Norma.
17. García Márquez, G. (1970). *Cien años de soledad*. Barcelona: Círculo de Lectores.
18. García Márquez, G. (2012). *Todos los cuentos*. Buenos Aires: Sudamericana y Mondadori.
19. Granon-Lafont, J. (1987). *La topología básica de J. Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
20. Lacan, J. (1974). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Barral
21. Martín-Barbero, J. (1998). Un nuevo mapa cultural. En Y. Campos e I. Ortiz (comps.), *La ciudad observada: violencia, cultura y política* (pp. 4-15). Bogotá: Tercer Mundo.

22. Maldonado, C. E. (octubre de 2013). ¿Podemos hablar de colombianía? *Le Monde Diplomatique*, el diplo No. 127, 13-17.
23. McGrady, D. (1972). Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez. *Thesaurus*, 2(XXVII), 293-320.
24. Pécaut, D. (2004). Memoria imposible, historia imposible, olvido imposible. En R. Belay, J. Bracamonte, C. I. Degregori y J. J. Vacher (dirs.), *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea* (pp. 87-103). Lima: Institut français d'études andines, Embajada de Francia en el Perú. Disponible en: <http://books.openedition.org/ifea/797> [Consultado el 2 de mayo de 2015].
25. Piñera, V. (1956). *Cuentos fríos*. Buenos Aires: Losada.
26. Pipkin, M. (2002). Diálogo con el texto. En M. C. Martínez (comp.), *Propuesta de intervención pedagógica para la comprensión de textos académicos* (pp. 149-187). Cali: Universidad del Valle.
27. Sánchez, G. (2006). *Guerras, memoria e historia*. Medellín: La Carreta.
28. San Miguel, P. (2000). Lógica mestiza. En P. San Miguel y M. Figueroa (eds.), *¿Mestizo yo?* (pp.53-63). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
29. Van Dijk, T. A. (1980). *Estructuras y funciones del discurso*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
30. Van Dijk, T. A. (2000). *Ideología. Una aproximación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
31. Volkening, E. (agosto de 1963). Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado. *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*, 40(7/4), 273-293.