

# LAS TECNICAS DEL SENTIDO EN LOS CUENTOS DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ

POR

ROSALBA CAMPRA

*Università di Roma*

1. «Cada palabra concreta [...] encuentra siempre el objeto hacia el cual tiende, por decirlo así, ya nombrado, discutido, evaluado, envuelto en un halo que lo nubla o, por el contrario, en la luz de las palabras que se han dicho sobre él»<sup>1</sup>. La reflexión de Bachtin sobre la condición de escritura —y de lectura— de un texto narrativo puede servir como punto de partida especialmente esclarecedor para un acercamiento a la obra de García Márquez. En efecto, cuentos y novelas de este autor replantean con insistencia un mundo que sus otras novelas, sus otros cuentos ya nos han hecho conocer, y lo sobrecargan o lo niegan, lo vuelven a definir con caracterizaciones a veces contradictorias. Ese pueblo, ese hombre, ese mar, ya han sido nombrados en un texto anterior; la nueva palabra que los nombra añade su luz o su bruma, llegando a delinear una imagen que se ofusca al mismo tiempo que se completa, en una fluctuación infinita.

En este sentido, la obra de García Márquez es, en la literatura hispanoamericana, un caso límite de diálogo consigo misma. Es así que en general la crítica se ha dedicado a rastrear permanencia y variación de temas, motivos y personajes, analizando la reutilización del material ya expresado o la prefiguración de materiales futuros, y estableciendo una línea que va desde la preparación (los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande*, 1962) hasta el luminoso cumplimiento de *Cien años de soledad* (1967), tras el cual va emergiendo el fantasma de la exasperación formal (*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, 1972; *El otoño del patriarca*, 1975). Queda confinado en

---

<sup>1</sup> Mikhail Bachtin, «Slovo v romane», en *Voprosy literatury i estetiki* (1975). Traduzco de la edición italiana, «La parola nel romanzo», en *Estetica e romanzo* (Torino: Einaudi, 1979), p. 84.

una «prehistoria» sin consecuencias visibles el primer ciclo de cuentos (publicados entre 1947 y 1953 y recogidos en *Ojos de perro azul*, 1974), olvidando que a menudo la temporalidad de la creación no coincide con la cronología<sup>2</sup>.

Prescindiendo de su colocación en una línea progresiva, intentaré aquí identificar algunos de los procedimientos con los cuales, a través de ese constante diálogo entre los textos, el universo narrativo de García Márquez se constituye como sistema, y más precisamente como un sistema autosuficiente y autogenerador. En esta óptica, los cuentos, por los microcosmos convencionalmente completos que proponen a pesar de su brevedad, y por la concentración de mecanismos cuyo funcionamiento se vuelve —gracias a esa misma brevedad— de una transparencia ejemplar, constituyen un ámbito privilegiado para el análisis.

De cuento a cuento se crea una red de referencias textuales que tienden a definir un mundo cerrado y coherente, regido por leyes propias, pero que, paradójicamente, resulta inaferrable en su totalidad. La red en apariencia tan tupida está llena de agujeros, por los que pueden deslizarse suposiciones inverificables, o que quedan abiertos esperando su presa. Que, naturalmente, es el lector mismo: el lector tratando de desentrañar la verdad, o por lo menos alguna verdad; el lector preguntándose dónde están los confines de Macondo, y si ese mar envenenado de cangrejos es el mismo en el que se materializa el transatlántico fantasma de otro cuento, y por qué caían del cielo pájaros muertos, y cuándo sucedía todo esto.

2. Tal vez se haga necesaria a este punto una aclaración: definir el mundo de los cuentos de García Márquez como cerrado y autosuficiente no significa en absoluto desgajarlo de la realidad latinoamericana de la que nace, y que metafóricamente propone. Es posible identificar en la mayor parte de los episodios (como se ha hecho sobre todo con *Cien años de soledad*) las huellas de la realidad extratextual, que, según la mayor o menor paciencia del crítico, o aprovechando las tentaciones confidenciales del autor, encontrarán su lugar en el casillero de la Historia<sup>3</sup>. Pero en

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo, Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio* (Barcelona: Barral Editores, 1971); Carmelo Samonà, «Gabriel García Márquez, dieci anni dopo», en Angelo Morino (ed.), *Terra Americana. Saggi sulla narrativa latinoamericana* (Torino: La Rosa, 1979).

<sup>3</sup> En varias ocasiones García Márquez ha insistido sobre la base documental de sus ficciones: «Mientras escribo se van acumulando en mi mesa toda clase de libros de información y consulta, que consigo a medida que los necesito. Para mi última novela me valí de varios textos de alquimia, numerosos relatos de navegantes, crónicas sobre las pestes medievales, recetas de cocina, manuales de venenos y antídotos, estudios sobre el escorbuto, el beriberi y la pelagra, libros sobre nuestras guerras

el texto la realidad externa no está reproducida, sino transpuesta mediante mecanismos de ficcionalización que le confieren la misma consistencia de los datos declaradamente imaginarios.

Así, un primer parámetro para la definición del mundo representado como absolutamente compacto es —respecto al mundo extratextual— la generalización de los fenómenos esporádicos, o bien la hiperbolización de los fenómenos permanentes. Por ejemplo, ciertos datos que son una constante de los climas tropicales —el calor, la humedad, las alimañas— se vuelven aquí única, obsesionante materia de lo real. Lo que debería constituir una experiencia posible es en cambio, para los personajes, experiencia necesaria y suficiente.

El calor no es sólo un elemento que contribuye a la descripción de un ambiente: es su definición misma. El transcurso se mide en correspondencia con el calor que todavía no se ha declarado, que ha empezado ya, que se instala definitivamente; la intensidad del calor determina hasta las actitudes más insignificantes:

Eran las once de la mañana y aún no había empezado el calor<sup>4</sup>.  
El sol calentó tarde<sup>5</sup>.

... sus ronquidos de flauta se fueron haciendo más agudos a medida que aumentaba el calor<sup>6</sup>.

Calor o lluvia cumplen una misma función: la de aislar a los personajes de la realidad, inmovilizándolos e inmovilizándola:

Todo estaba paralizado en el calor de las doce<sup>7</sup>.

Octubre se eternizaba con sus lluvias pantanosas<sup>8</sup>.

La lluvia sustituye el cómputo concreto del tiempo; su presencia sirve tanto para colocar los acontecimientos presentes en una vaga sucesión como para dar consistencia a los recuerdos:

---

civiles, sobre medicina casera, sobre armas de fuego antiguas, además de los veinticuatro tomos de la Enciclopedia Británica, y muchos más» (de una entrevista a García Márquez, citada por Roger M. Peel, «Los cuentos de García Márquez», en Enrique Pupo-Walker [ed.], *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid: Castalia, 1973, p. 243).

<sup>4</sup> «La siesta del martes», p. 107. Esta y las demás citas de los cuentos de García Márquez están tomadas de *Todos los cuentos de Gabriel García Márquez* (Barcelona: Plaza y Janés, 1975, 3.ª edición).

<sup>5</sup> «En este pueblo no hay ladrones», p. 121.

<sup>6</sup> «El mar del tiempo perdido», p. 225.

<sup>7</sup> «En este pueblo no hay ladrones», p. 123.

<sup>8</sup> «La viuda de Montiel», p. 157. Sobre esta función del calor y la lluvia véase Mario Benedetti, «García Márquez o la vigilia dentro del sueño», en *Letras del continente mestizo* (Montevideo: Arca, 1969, 2.ª edición), p. 182.

Al tercer día de lluvia habían matado tantos cangrejos dentro de la casa, que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos en el mar<sup>9</sup>.

... en el seminario hacía ya más de setenta años [...] una tarde muy clara en que caía un fuerte aguacero sin tormenta<sup>10</sup>.

Si la lluvia falta, la percepción de su ausencia es tan aguda que de todos modos sigue siendo, en negativo, el único estatuto cierto del mundo:

El lunes amaneció tibio y sin lluvia<sup>11</sup>.

Una tarde sin lluvia, acaso treinta, cuarenta años después<sup>12</sup>.

A veces esta presencia obsesiva de la humedad y el calor puede revestir un carácter metafórico, como sucede en los cuentos del primer período, centrados en la disolución de la muerte: espumas venenosas, burbujeo de los tumores, aguas espesas que se filtran en las tumbas<sup>13</sup>. A menos que la lectura sea la inversa: en *Ojos de perro azul* humedad y calor actúan como signos literales de la corrupción física, mientras en los cuentos posteriores esta corrupción ya no se refiere a la individualidad de un cuerpo muerto, sino que se ha extendido al cuerpo social, y encuentra una expresión metafórica en el calor y la humedad como fenómenos exteriores.

Las invasiones de alimañas siguen análogos procedimientos de hiperbolización. Presencias que deberían ser excepcionales adquieren la insistencia y la consistencia de lo cotidiano. Los cangrejos, por ejemplo, son un elemento verosímil en un pueblo situado a la orilla del mar, como ocurre en «Un señor muy viejo con unas alas enormes» o en «El mar del tiempo perdido». Su reiteración, aceptada resignadamente, les confiere una dimensión de pesadilla. Son un dato inevitable de lo real, contra el que se lucha casi sin percibirlo, como si se tratara de mosquitos:

Tenía la sangre dulce para los cangrejos y se pasaba la mayor parte de la noche espantándolos de la cama, hasta que volteaba la brisa y conseguía dormir<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> «Un señor muy viejo con unas alas enormes», p. 213.

<sup>10</sup> «Un día después del sábado», p. 166.

<sup>11</sup> «Un día de estos», p. 115.

<sup>12</sup> «Un día después del sábado», p. 166.

<sup>13</sup> Véanse, respectivamente, «La otra costilla de la muerte», pp. 23 y 20; «Eva está dentro de su gato», p. 32.

<sup>14</sup> «El mar del tiempo perdido», p. 223. Pienso en una análoga invasión de sapos en el *Adán Buenosayres* de Marechal, que conserva, sin embargo, los caracteres de lo inesperado: «... o aquella invasión de escuezos que se nos metían hasta en los dormitorios, que resoplaban como gatos enfurecidos y que matábamos, día y noche, atravesándolos con los dientes de la horquilla» (Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires: Sudamericana, 1948, p. 414).

Lo mismo podría decirse de los pájaros muertos que caen del cielo en «Un día después del sábado»: su insistencia presumiblemente sin explicación y sin fin los transforma en parámetro irrevocable del mundo representado.

En el caso de los personajes, esta condición hiperbólica se manifiesta a través de una doble caracterización. Por una parte, son protagonistas o espectadores de empresas desorbitadas, ya se trate de la construcción de una jaula, como en «La prodigiosa tarde de Baltazar», o de la prostitución al por mayor, como en «La increíble y triste historia...»; por otra parte, a nivel del discurso, la caracterización se produce mediante el uso del adjetivo en superlativo absoluto<sup>15</sup>. En «El ahogado más hermoso del mundo» el esquema generador de todo el cuento —ya desde el título— es éste. Las acciones de los demás personajes están determinadas por la aparición de ese maravilloso desconocido que el mar ha arrastrado hasta el pueblo:

... era el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado que habían visto jamás<sup>16</sup>.

Y por una especie de contagio con la belleza del ahogado, la realidad entera del pueblo se superlativiza, aunque sólo sea en la imaginación:

... sabían que todo sería diferente desde entonces, que sus casas iban a tener las puertas más anchas, los techos más altos, los pisos más firmes, para que el recuerdo de Esteban pudiera andar por todas partes sin tropezar con los travesaños<sup>17</sup>.

Aun en los casos en que este tipo de caracterización no está determinado por una funcionalidad inmediata, se manifiesta como la forma más imperiosa para definir la realidad. El transatlántico fantasma será «más grande que cualquier otra cosa grande en el mundo y más oscuro que cualquier otra cosa oscura de la tierra o del agua»<sup>18</sup>; la jaula que construye Baltazar, «la jaula más bella del mundo»<sup>19</sup>. La superlatividad es una especie de aura imborrable que rodea a los seres y a las cosas, haciéndolos reconocibles aunque los signos exteriores de esa condición ya no existan:

Contempló un instante el rostro estragado por la vigilia, los ojos apagados por el cansancio, el cabello marchito de la mujer [la abuela

<sup>15</sup> Sobre las propiedades superlativas de los personajes, véase M. Vargas Llosa, *op. cit.*, pp. 579-585.

<sup>16</sup> «El ahogado más hermoso del mundo», p. 240.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>18</sup> «El último viaje del buque fantasma», p. 260.

<sup>19</sup> «La prodigiosa tarde de Baltazar», p. 147.

de Eréndira], que aún a su edad, en su mal estado y con aquella luz cruda en la cara hubiera podido decir que había sido la más bella del mundo<sup>20</sup>.

El exceso se evidencia, pues, como la primera cifra narrativa de estos textos. Todo está marcado por un mismo tipo de caracteres que tienden a proponer el mundo representado —desde el nivel semántico hasta las fórmulas verbales— según paradigmas hiperbólicos. Esta realidad que los cuentos definen como *la* realidad se cierra entonces sobre sí misma, excluyendo otros mundos posibles, apenas aludidos —pero que forman parte de la experiencia del lector—, en los cuales el exceso sería sólo un dato excepcional.

3. Este aspecto de cierre se hace más evidente en la representación del orden temporal. Los tiempos relativos, que signan el desarrollo de la acción —y que, por tanto, constituyen sólo una referencia interna<sup>21</sup>— están indicados hasta con precisión de horas: el dentista de «Un día de estos» abre su estudio a las seis, a las ocho mira el cielo por la ventana; la cándida Eréndira cambia el agua al avestruz a las once, a las doce limpia las copas. Con la misma precisión se establece la edad de los personajes, o el tiempo transcurrido desde determinados hechos anteriores a la acción. En «La viuda de Montiel» se nos informa que Montiel sólo alcanza a gozar seis años de sus riquezas malhabidas; el Dámaso de «En este pueblo no hay ladrones» ha cumplido veinte años hace tres meses; la Mamá Grande hereda su título cuando tiene veintidós años, hasta los cincuenta la cortejan apasionados pretendientes, celebra su cumpleaños con grandes fiestas populares hasta los setenta, muere a los noventa y dos...

Mucho menos detallada resulta, en cambio, la datación de los fenómenos: el tiempo absoluto del cuento es por lo general indeterminable. Los años se indican mediante una referencia vaga:

Aquella imagen [de la Mamá Grande a los veinte años], captada por un fotógrafo ambulante que pasó por Macondo a principios de siglo<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> «La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada», p. 295.

<sup>21</sup> La distinción entre tiempo relativo/tiempo absoluto es de Boris Tomaševskij («Sjužetnoe postroenie», en *Teorija literatury. Poetika*, 1928), que he consultado en la edición italiana *I formalisti russi*, ed. Tzvetan Todorov (Torino: Einaudi, 1968), pp. 325-326.

<sup>22</sup> «Los funerales de la Mamá Grande», p. 201.

Si la referencia es precisa, el contexto se encarga de volverla nebulosa:

Pero [Padre Isabel] se enterró en el pueblo, desde mucho antes de la guerra del 85, y en la época en que los pájaros venían a morir en los dormitorios hacía años que habían pedido su reemplazo por un sacerdote más joven<sup>23</sup>.

La fecha —que situaría la acción en una línea temporal irreversible— ha sido ostentosamente sustituida por la referencia a ciclos temporales. Con una insistencia rayana en la obsesión, casi no hay acontecimiento para el que no se indique el día, el mes. «La siesta del martes» aclara ya desde el título el día en que transcurre la acción, especificando luego en el texto que se trata de un «luminoso martes de agosto»<sup>24</sup>; en «Un día después del sábado», Padre Isabel recoge el primer pájaro muerto el martes, otro el miércoles, el viernes el tercero; sus recuerdos se refieren a los domingos del seminario, en que el rector lo autorizaba a entrar en la biblioteca; el transatlántico de «El último viaje del buque fantasma» se estrella definitivamente contra el pueblo «el mediodía de un miércoles radiante»<sup>25</sup>. El resto son primeras semanas de abril, octubres pantanosos, julios sofocantes<sup>26</sup>.

En todos estos casos nos encontramos ante la colocación de los hechos en series temporales cíclicas: la monótona sucesión de lunes, martes, miércoles..., que incesantemente retoma su comienzo, como sucede con los meses, en su invariable recomenzar de enero a enero<sup>27</sup>. No se detiene el paso del tiempo, pero sí se escamotean los datos que permitirían percibirlo. La precisión de detalles en lo que atañe al ciclo ineluctablemente repetido de los días y los meses oculta la direccionalidad y la irreversibilidad de la línea temporal: un eterno retorno que no es sino efecto de los nombres<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> «Un día después del sábado», p. 167.

<sup>24</sup> «La siesta del martes», p. 109.

<sup>25</sup> «El último viaje del buque fantasma», p. 262.

<sup>26</sup> Véanse, respectivamente, «La prodigiosa tarde de Baltazar», p. 148; «La viuda de Montiel», p. 157; «Un día después del sábado», p. 165.

<sup>27</sup> Sobre los ciclos temporales como práctica social, véase Jean-Claude Schmitt, «Il tempo come parametro e come oggetto della storia», en Ruggiero Romano (ed.), *Le frontiere del tempo* (Milano: Il Saggiatore, 1981).

<sup>28</sup> Ramírez Molas ha demostrado ya cómo en *Cien años de soledad* la circularidad del tiempo, considerada por la mayor parte de la crítica como constitutiva del tiempo representado (véanse, por ejemplo, Julio Ortega, «Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*», en *La contemplación y la fiesta*, Lima: Editorial Universitaria, 1968; Cesare Serge, «Il tempo curvo di García Márquez», en *I segni e la critica*, Torino: Einaudi, 1969) no existe sino en la percepción de los personajes (Pe-

La calidad mítica del tiempo en los cuentos de García Márquez deriva, pues, esencialmente, de la ilusión producida en el lector por un tipo particular de escritura. Un análisis del nivel del discurso podría poner en evidencia los mecanismos que crean esta ilusión. Por ejemplo, en los cuentos que se proponen como enunciado de un narrador-protagonista, las distorsiones temporales pueden revelarse como un efecto del acto de enunciación. En el caso de «Blacamán el bueno vendedor de milagros» es posible relevar una serie de factores que afirman la libertad de los personajes respecto a las leyes temporales. Blacamán el malo ha sido embalsamador de virreyes, pero ahí lo tenemos también frente a modernísimos infantes de marina; la relación entre Blacamán el malo y Blacamán el bueno ha empezado «hace más de un siglo»<sup>29</sup>; Blacamán el malo está muerto y enterrado en su mausoleo frente al mar, pero para vengarse de sus prepotencias Blacamán el bueno seguirá resucitándolo mientras él esté vivo, «es decir, para siempre»<sup>30</sup>. Esto podría hacernos deducir la inmortalidad de los Blacamanes, magos capaces de pasearse con desenvoltura a través de los tiempos. Pero aquí entra en juego una convención narrativa: la imposibilidad de verificar las aserciones procedentes de un «yo»<sup>31</sup>. El artificio mítico tan prolijamente construido empieza a rechinar si recordamos que estamos escuchando la voz del protagonista, Blacamán el bueno, que trata de embobarnos como a sus otros posibles clientes, para vendernos otra clase de mentira: el cuento. ¿Quién afirma la existencia de los dos Blacamanes y de sus portentosas capacidades sino este Blacamán, que se define a sí mismo como «el bueno», autor de milagros que nadie puede comprobar? La historia maravillosa, con su tiempo sin fronteras, existe sólo en la palabra interesada de un charlatán de feria.

Las características que se proponen como consustanciales al tiempo representado son aquí nada más que un efecto de la instancia narrativa. En otros casos, como en «El último viaje del buque fantasma», la ilusión de la inmovilidad temporal se genera mediante artificios más estrictamente gramaticales. El tiempo de este cuento, que parece concentrar en un solo instante los años de una obsesión y de su cumplimiento —un tiempo en el que resulta difícil para el lector encontrar hitos reveladores de la sucesión—, se dilata y se contrae como consecuencia de una frase

---

dro Ramírez Molas, «Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*», en *Tiempo y narración*, Madrid: Gredos, 1978).

<sup>29</sup> «Blacamán el bueno vendedor de milagros», p. 265.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>31</sup> Sobre el problema de la «verdad» de la narración atribuida al «yo», véase Rosalba Campra, «Verosimiglianza e sintassi nel racconto fantastico: la costruzione come senso», en *Studi Ispanici*, 1981.

envolvente, de compleja articulación sintáctica. Una gigantesca arquitectura de proposiciones subordinadas, en la que el único signo de puntuación es la coma —sólo una pausa para tomar aliento y proseguir—, superpone las voces de narrador y personajes proyectándolas hacia un único presente en el que confluyen el tiempo del recuerdo y el tiempo de la acción, la realidad imaginada y la realidad vivida <sup>32</sup>.

Es así que el tiempo mítico y cerrado sobre sí mismo de estos relatos revela sus irremediables grietas. La condición de exceso del mundo representado finge contagiar el orden temporal, sugiriendo también para éste la existencia de características excepcionales transformadas en hecho cotidiano. Pero la excepcionalidad apunta a la creación de un orden mítico sólo en apariencia. Particiones cíclicas de la temporalidad, esquemas narrativos y verbales que homologan tiempos distintos son el contrapunto de esas condiciones climáticas ya anotadas que consagran la inmovilidad. No actúan, pues, como posibilidad de recuperación de un tiempo original e incontaminado, sino como negación de la memoria. Los personajes han sido arrojados al borde de la significación, al borde de la historia, y viven un eterno presente enganchado a mínimas realidades personales. Un presente hecho de horas, de días, de meses que se acumulan, pero sin llegar a sumarse, sino anulándose unos a otros.

4. Esta lectura se confirma al analizar los aspectos espaciales. En estos cuentos, la definición del espacio está dada justamente por la imposibilidad de definirlo. Conocemos otros lugares de la ficción que permiten hasta el riguroso trazado de sus mapas, como la Santa María de Onetti. En los cuentos de García Márquez, en cambio, la situación es inverificable: fronteras y connotaciones se desplazan, se invierten, lugares de invención lindan con los que pertenecen a la geografía del lector.

Dos son esencialmente los espacios representados: Macondo y «el pueblo» —a los que se puede sumar la localidad marina de los últimos cuentos—, dotados de caracteres propios que permiten establecer una diferenciación <sup>33</sup>. Mucho más marcados son, sin embargo, los datos comunes, que remiten a una indiferenciada geografía tropical, con sus plantaciones de

---

<sup>32</sup> Naturalmente, estos ejemplos no agotan el arco de posibilidades. A veces el tiempo parece estancarse, debido a la reiteración de los acontecimientos (o su monotonía, o su falta de desarrollo), pero algún elemento lateral indica en cambio que ha seguido su curso. En «Un señor muy viejo con unas alas enormes», por ejemplo, el indicio del paso del tiempo está dado por el crecimiento del hijo de los protagonistas (al principio se trata de un recién nacido, p. 213; luego aprende a caminar, p. 218; al final del cuento va a la escuela, p. 219).

<sup>33</sup> Véase M. Vargas Llosa, *op. cit.*, especialmente II.II, II.III y II.VI.

banano, sus mezquinas estaciones de ferrocarril, sus calles polvorientas. Rodeadas de ciénagas sin fin, de desiertos o de selvas prehistóricas, estas zonas resultan unificadas por un mismo insalvable aislamiento.

De todos modos, la imprecisión de los contornos permite dilataciones y variaciones significativas al interior de un mismo espacio; variaciones que han sido analizadas tanto en términos de incongruencia como de expresión de una naturaleza multiforme<sup>34</sup>. Pero estas fluctuaciones pueden justificarse también de otra manera. Que el autor de los textos sea uno no significa, como se sabe, que la voz narrante sea también única. El mapa de Macondo, del pueblo, va siendo trazado por desconocidos narradores que tienen un conocimiento vago y parcial de la zona que describen, situada seguramente en el Caribe, pero un Caribe cuyas coordenadas no se han fijado todavía definitivamente. Gracias a estas distintas voces, estamos frente a Macondo como frente a los primeros mapas de América. Quién dibuja una ensenada, quién un desierto, quién monstruos de pesadilla junto a animales domésticos, en el mismo lugar donde otros pintaron ciudades deslumbrantes o tierras movedizas o vertiginosos espacios en blanco.

Lo que interesa es precisamente por qué y para qué este espacio no llega a definir sus contornos. No se trata, por cierto, de distracción ni de incoherencia: basta analizar la terminología referida a Macondo en «Los funerales de la Mamá Grande». A veces Macondo es un reino, otras una hacienda, más allá se habla de una aldea o de un ható. Ya esta indeterminación nos coloca en un posible ámbito temporal sujeto a variaciones: resume los dos siglos de hegemonía de la familia de la Mamá Grande, y al mismo tiempo sanciona su desecho de poder absoluto (de allí también la oposición con el espacio ciudadano, espacio de la ley, aunque sea una ley insistentemente burlada).

Independientemente de la fluctuación terminológica, también las fronteras del mundo representado empiezan a fluctuar. Las tierras de la Mamá Grande, en una arriesgada torsión espaciotemporal, lindan con el mismo Imperio romano. Ahora bien: podemos preguntarnos si esa falta de confines precisos es un dato de lo narrado o si se trata —como en el caso del tiempo— de un producto del acto de narración. Quien establece esta desorbitada geografía es, en efecto, un cronista de feria, de la misma estirpe de Blacamán, con criterios muy especiales sobre la verdad, determinados más por la significación de los hechos que por los hechos mismos.

---

<sup>34</sup> Son incongruencias para Luis Harss, *Los nuestros* (Buenos Aires: Sudamericana, 1973, 5.ª edición), p. 386; expresión de una naturaleza multiforme para M. Vargas Llosa, *op. cit.*, pp. 424 y 618-621.

Estamos frente a un narrador que elige sus temas —su espacio— en función de un efecto a producir sobre sus oyentes, cuyo mundo comparte. El viaje del papa para asistir a los funerales, por ejemplo, se realiza en góndola. Pero al atravesar las ciénagas que unen los dos espacios, la góndola se convierte insensiblemente en una canoa:

... hasta que el Sumo Pontífice estuvo instalado en su larga góndola negra, rumbo a los fantásticos y remotos funerales de la Mamá Grande [...]. Detrás quedaron los luminosos sembrados de melocotones, la Via Appia Antica [...], y después el sombrío promontorio del Castelsantangelo en el horizonte del Tíber. Al crepúsculo, los profundos dobles de la Basílica de San Pedro se entreveraron con los bronceos cuarteados de Macondo. Desde su toldo sofocante, a través de los caños intrincados y las ciénagas sigilosas que marcaban el límite del Imperio romano y los hatos de la Mamá Grande, el Sumo Pontífice oyó toda la noche la bullaranga de los monos [...]. En su itinerario nocturno la canoa pontificia se había ido llenando de costales de yuca, racimos de plátanos verdes y huacales de gallina<sup>35</sup>.

Los procedimientos textuales que traslapan los dos espacios son fácilmente identificables. No hay fractura espacial, sino indicación del paso del tiempo; la góndola puede ser un medio de transporte absurdo en esta circunstancia, pero está cargada de connotaciones inmediatas para un auditorio que no puede tener de Italia sino una visión atiborrada e indistinta: góndolas venecianas y campanas de San Pedro en un mismo plano. Nombrar la embarcación como góndola primero y luego como canoa es el prodigioso resumen de un conjunto de actitudes: en el primer caso se trata del uso impropio de un término ajeno; en el segundo, de la reducción de lo desconocido al término propio (¿y no es eso al fin de cuentas lo que hacían con América los cronistas de Indias?).

El límite entre los dos espacios lo establece, de todos modos, la mirada de quien está «más acá» de las ciénagas, alguien para quien las ciénagas constituyen la extrema frontera entre su mundo —*el mundo*— y cualquier otro espacio, automáticamente proyectado fuera de la realidad. Alguien para quien todo lo que no forma parte de la experiencia posible está, como en «El último viaje del buque fantasma», «en el otro lado del mundo»<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> «Los funerales de la Mamá Grande», p. 205.

<sup>36</sup> «El último viaje del buque fantasma», p. 258. Esta reducción del cosmos al espacio propio, con la consiguiente extensión de la terminología propia a todo lo desconocido (en «Un señor muy viejo con unas alas enormes» los habitantes del pueblo suponen que el alado forastero será nombrado «alcalde del mundo», p. 215)

La indeterminación espacial, su calidad mítica, es el producto de una voz personalizada. No nos encontramos ante la pretendida naturalidad, la transparencia de una voz narrante, en simple papel de ostensión de la historia. Estamos escuchando a un personaje, un ser de ficción con el estatuto convencional de «persona», y como tal, dueño de todos los artificios que una voz personal, de algún modo implicada en su propio relato, puede proporcionar. Voz sujeta también a todo tipo de servidumbres. De esto deriva una visión centrípeta del espacio, determinada por la caracterización implícita del personaje: un personaje que está, como hemos visto, al margen de la historia, pero también al margen de la geografía oficial, confinado en una remota e inalterable orfandad.

Consciente o no de esta situación, el personaje puede intentar una modificación de su espacio, modificación que de todos modos no supera el horizonte conocido: ilusiones que carcomerá la humedad o marchitará el sempiterno calor. En esta perspectiva, «El último viaje del buque fantasma» puede ser descifrado como una metáfora de la tentativa de hacer coincidir el espacio soñado con el espacio de la realidad —atracar la nave fantasma en el pueblo diurno y concreto—. Una catástrofe es el previsible resultado. El sueño desbarata el mundo en el que ingresa y se hace añicos él mismo:

... y él apenas tuvo tiempo de apartarse para darle paso al cataclismo [...], un segundo antes de que el tremendo casco de acero descuartizara la tierra y se oyera el estropicio nítido de las noventa mil quinientas copas de champaña que se rompieron una tras otra desde la proa hasta la popa<sup>37</sup>.

Tampoco puede esperarse que la transformación del espacio se produzca con los medios que la realidad misma proporciona. La reluciente escenografía que el senador Onésimo Sánchez levanta ante los miserables habitantes de Rosal del Virrey, prometiendo que ése será el futuro del pueblo si lo reeligen, se ve tan apolillada como el pueblo de verdad:

Sólo el propio senador observó que a fuerza de ser armado y desarmado, y traído de un lugar para el otro, también el pueblo de cartón

---

es una constante de la narrativa de García Márquez. La concepción del espacio como IN/ES elaborada por Lotman puede proporcionar un útil esquema de análisis en esta perspectiva (Jurij M. Lotman, «O metajazyke tipologičeskich opisanij kul'tury», en *Trudy po znakovym sistemam*, IV, 1969; trad. italiana: «Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura», en Jurij M. Lotman y Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano: Bompiani, 1975).

<sup>37</sup> «El último viaje del buque fantasma», p. 262.

superpuesto estaba carcomido por la intemperie, y era casi tan pobre y polvoriento como el Rosal del Virrey<sup>38</sup>.

El espacio representado, fluctuante e indefinido en superficie, está en realidad cerrado por fronteras infranqueables: las que instaura la condición de marginalidad de los personajes.

5. Los aspectos constructivos que caracterizan de modo general los relatos de García Márquez se colocan, en esta óptica, en el mismo campo significativo. Uno de estos esquemas recurrentes es la apertura de la narración en un aparente régimen anafórico. Es decir, la mayoría de los cuentos da por supuesto, en la frase inicial, que se trata de una prosecución: los nexos gramaticales indican con certeza que esa frase no abre una serie textual, sino que la continúa. Así sucede, por ejemplo, con la presencia de pronombres personales, referidos a personajes de los que sólo posteriormente se revelará la identidad, o con la colocación de las acciones en dependencia de adverbios o frases temporales que indican la consecución:

Ahora la teníamos allí, abandonada en un rincón de la casa<sup>39</sup>.

Entonces me miró. Yo creí que me miraba por primera vez<sup>40</sup>.

Desde el primer domingo que lo vi me pareció una mula de mono sabio<sup>41</sup>.

Estos signos indican que la narración no hace sino retomar una historia cuyos antecedentes, de algún modo, deben darse por descontados. Coherentemente, a menudo los finales son truncaos: la historia se cierra sin haber dado respuesta a una serie de interrogantes que ella misma ha ido planteando. ¿Terminará la lluvia de pájaros muertos en «Un día después del sábado»? ¿Nadie creará nunca la historia de los tres ciegos de «La noche de los alcaravanes»? Podemos intuir el orgullo con que la madre de «La siesta del martes» enfrentará las miradas del pueblo cuando se dirija hacia la tumba de su hijo muerto por ladrón: lo intuimos, pero no lo sabemos, pues el cuento acaba cuando ella sale a la calle.

Los hechos forman parte de un conjunto cuya totalidad está vedada al lector. Esta fragmentación, retomada de cuento en cuento, lleva paradójicamente a suponer un mundo cerrado y autosuficiente, que existe más allá de lo comunicado. La comprensión del lector es un dato prescindible

<sup>38</sup> «Muerte constante más allá del amor», p. 249.

<sup>39</sup> «Amargura para tres sonámbulos», p. 41.

<sup>40</sup> «Ojos de perro azul», p. 53.

<sup>41</sup> «Blacamán el bueno vendedor de milagros», p. 263.

—y esto vale tanto para los cuentos que la crítica ha definido como «maravillosos» como para los «realistas»—. Creo que es precisamente su parcialidad lo que confiere a estas historias un carácter necesario: el hecho de que ese fragmento haya sido elegido entre otros posibles indica que el narrador lo considera significativo —el más significativo— y obliga, por tanto, al lector a descubrir —o a inventar— una significación.

Este modo de abrir y de cerrar los cuentos se inserta en una problemática más general, que es la de la motivación. García Márquez utiliza un tipo de construcción en el que se van acumulando los vacíos, como sucede con la narrativa fantástica —aunque el resultado final sea diferente<sup>42</sup>—. No se sugiere al lector la motivación general de la historia. Puede tratarse tal vez de cosas insignificantes, cotidianas, pero no se aclara cuál es el paradigma en el que deben ser colocadas. Cuando la realidad asume tonos desafortunados —invasiones de cangrejos, lluvia de pájaros muertos, mar que huele a rosas, ahogados viajeros—, los personajes comparten con el lector esta ignorancia. Para el personaje, de todos modos, la posible explicación no se refiere a la existencia, o a la posibilidad del fenómeno —aun el más extraordinario—, sino a su clasificación. Es indudable la realidad de ese señor muy viejo con unas alas enormes e infestadas de parásitos que ha aterrizado en el patio de Pelayo y Elisenda. Lo que se discute es solamente su identidad: ¿ángel?, ¿enviado del demonio?, ¿o un extranjero algo deforme, mucho menos novedoso y conmovedor que la mujer que se convirtió en araña por desobedecer a sus padres?

Del juego entre la inevitabilidad de los fenómenos y su inexplicabilidad nace una sobrecogida aceptación. Los pájaros muertos pueden caer sin tregua contra las ventanas de la casa de Rebeca, en la sacristía de Padre Isabel, en el corredor del Hotel Macondo. No hay una razón para esto, o tal vez podría haberla, pero nadie la pide, nadie la espera. Se sabe que el mundo es inexplicable y, por lo demás, imprevisible. Los personajes aceptan los huecos en el paradigma sin tratar de llenarlos: se prescinde de la búsqueda de un cómo y un por qué.

Pero aceptar que del cielo caigan ángeles o pájaros muertos, o que el mar, de repente, huelga a rosas, sin buscar las razones por las que es así, significa aceptar con la misma pasividad las tropelías de José Montiel, los abusos del alcalde, el absolutismo de la Mamá Grande. La despreocupada convivencia con la maravilla revela entonces un envés sospechoso: la resignación ante las circunstancias dadas, ante la propia condición reconocida como inalterable.

---

<sup>42</sup> Sobre el problema de la motivación véase R. Campra, *op. cit.*

6. Este aspecto de ineluctabilidad de lo existente se espeja, a nivel del discurso, en las construcciones proverbiales, o de todos modos generalizadoras, que definen como verdades absolutas fenómenos que son en realidad esporádicos o inverificables. Es cierto que ningún proverbio es en sí una definición de la realidad o de la inevitabilidad de ciertas relaciones —como demuestra su carácter metafórico y la existencia de proverbios perfectamente opuestos—: es simplemente una forma que impone tales relaciones como necesarias<sup>43</sup>. García Márquez utiliza sabiamente esta estructura para construir la ilusión de un mundo en el que todo lo que sucede, sucede porque no puede ser de otra manera. Encontramos así proposiciones que definen como imprescindible una relación circunstancial: a una circunstancia *x* corresponde necesariamente un efecto *y*, y sólo ése. Esta relación puede ser de carácter temporal, causal, etc. Eréndira, por ejemplo, recibe de su abuela la orden de revisar bien los roperos, porque «en las noches de viento tienen más hambre las polillas»<sup>44</sup>; la madre del enamorado de Eréndira descubre los sentimientos de su hijo cuando éste rechaza el pan:

Es porque estás mal de amor, y los que están así no pueden comer pan<sup>45</sup>.

Más a menudo estas «verdades» se enmascaran tras fórmulas menos vistosas; se deslizan en frases generalizadoras marcadas por el uso de los definidos:

Tenía la serenidad escrupulosa de la gente acostumbrada a la pobreza<sup>46</sup>.

En estos casos, en los que una determinada cualidad es adjudicada necesariamente a quienes se encuentran en una determinada situación, se ejercita sobre el lector una especie de convicción basada solamente en la fuerza de la forma (para comprobarlo basta variar uno cualquiera de los términos puestos en relación, sustituyendo «la pobreza» con «el mando», por ejemplo, o «la serenidad» con «la resignación»: la totalidad sigue siendo igualmente convincente)<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> Al respecto véase Algirdas J. Greimas, «Les proverbes et les diction», en *Du sens* (Paris: Éditions du Seuil, 1970).

<sup>44</sup> «La increíble y triste historia...», p. 276.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>46</sup> «La siesta del martes», p. 108.

<sup>47</sup> Es el juego que se permiten con las máximas de La Rochefoucauld Paul Reboux y Charles Muller en su libro de parodias *À la manière de...* (Paris: Bernard Grasset, 1964). Gérard Genette ha analizado este procedimiento en *Palimpsestes* (Paris: Éditions du Seuil, 1982).

Idéntico esquema ordena la descripción del misterioso forastero en «El ahogado más hermoso del mundo»: una adjetivación subjetiva (o arbitraria, o de todos modos no motivada) adquiere fuerza generalizadora:

... no tenía el semblante solitario de los otros ahogados del mar, ni tampoco la catadura sórdida y menesterosa de los ahogados fluviales<sup>48</sup>.

En otros casos, la imposición de una imagen generalizadora está mucho más disimulada. Para seguir entre los ahogados:

... todos tenían la expresión de los seres olvidados<sup>49</sup>.

Se propone aquí una categorización por la cual lo reconocible es no la actitud de un sujeto (el olvidadizo), sino un efecto sobre un objeto (el olvidado). Aquellos que ya nadie recuerda se unifican en una misteriosa apariencia que el texto da como universalmente reconocible, pero sin ofrecer ninguna explicación de las características que permiten reconocerla: tan evidente es (debería ser) que no requiere demostraciones.

La hipérbole provoca un efecto análogo. A una cualidad o acción extrema se hace corresponder una consecuencia extrema y arbitraria, presentándola como si fuera inevitable:

De tanto suplicar se fue haciendo cada vez más diáfano<sup>50</sup>.

En algunos casos, la aserción, referida por lo general a un modo de actuar, está puesta en boca de un personaje (como en los ejemplos ya citados 'noches de viento' = 'hambre de las polillas'; 'disgusto por el pan' = 'amor'), por lo que su valor de generalización absoluta se atenúa: puede depender de las convicciones, la superstición o la conveniencia que el personaje mismo pone en acción al enunciarla. En su mayor parte, sin embargo, las aserciones arbitrarias no provienen del diálogo, sino de la narración, y aparecen, por lo tanto, como constitutivas de lo narrado. Más aún, lo determinan, lo ordenan, lo imponen como así-y-no-de-otra-manera: jamás un indefinido, un «a veces» mitiga la totalización del ejemplo.

El resultado es la naturalización del procedimiento literario. Una causalidad excepcional, que podríamos definir «maravillosa», aparece como la única posible. El mundo representado entra así a formar parte de un orden en el que lo puramente imaginable y lo sujeto a demostración resultan equivalentes; un mundo, en última instancia, en el que las relaciones entre las cosas, gracias al solo hecho de ser afirmadas por el lenguaje, se vuelven un dato incontrovertible de la realidad.

<sup>48</sup> «El ahogado más hermoso del mundo», p. 240.

<sup>49</sup> «El mar del tiempo perdido», p. 236.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 235.

Todos estos aspectos encuentran una ratificación ulterior en la homogeneidad de los registros lingüísticos. Las palabras que no pertenecen a la voz narrante se introducen en la narración —de modo directo o indirecto—, sin provocar fracturas: no existen, en la urdimbre de estos relatos, discursos o léxicos ajenos. Que se trate de la viuda de Montiel o de Pelayo y Melisenda, del cronista de los funerales de la Mamá Grande o del narrador pura figura verbal, el discurso del cuento unifica los distintos registros probables.

La progresiva absorción de los diálogos por la narración ya destacada por los críticos puede corresponder, en una línea cronológica, al papel cada vez más relevante concedido al narrador<sup>51</sup>; pero creo que en la lógica global de los procedimientos utilizados por García Márquez tiende funcionalmente a proporcionar credibilidad a la definición del mundo narrado como mundo increíble y total: en un juego de prestidigitación con las convenciones narrativas, es el mundo mismo quien se cuenta, quien se autodefine, imponiéndose sobre las voces de los personajes, encerrándolos en una trama sin salida.

7. Vacíos de narración en los que se sumen motivaciones y acontecimientos que han preparado la acción; finales truncos o de todos modos abiertos en direcciones no fácilmente previsibles; un trazado que transforma los lugares de la acción en mapas incompletos o falaces: para el lector, *Ojos de perro azul*, *Los funerales de la Mamá Grande*, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* se presentan como una trama deshilachada que impone la búsqueda de significados ausentes o, a lo más, sugeridos. Para el personaje, en cambio, urden una malla de fina red en la que no hay una sola abertura por donde escapar, o simplemente divisar otro mundo posible.

Todos los niveles de organización del texto contribuyen coherentemente a delinear esta dicotomía entre el llamado a la actividad del lector y la pasividad fundamental del personaje. El lector puede detenerse en los fenómenos más vistosos del universo narrativo de García Márquez, satisfaciéndose con los productos de una imaginación desalada que acumula diluvios, matriarcas centenarias, sillones asesinos y charlatanes autores de dudosos milagros. Esta lectura tiene su anclaje en el centelleo mítico del mundo representado —inmovilidad temporal, espacio inapresable, acciones y seres caracterizados hiperbólicamente, es decir, define como constitutivo de lo narrado lo que es esencialmente un efecto de la narración. Y es la narración, precisamente, quien crea la dicotomía. Reconocer este

<sup>51</sup> Véase M. Vargas Llosa, *op. cit.*, pp. 538-544 y 640.

aspecto significa identificar en el exceso como definición prevalente de la realidad, en la construcción aparentemente anafórica, en la insistencia de las fórmulas proverbiales que naturalizan una causalidad absurda, un llamado al lector a preguntarse sobre el cómo y el por qué. Preguntas, en cambio, vedadas al personaje, elemento no problematizado del universo al que pertenece.

Es aquí que García Márquez ha llevado al máximo de significación una de las posibilidades ínsitas en cualquier texto narrativo: la posibilidad de presentarse, implícitamente, como parte de una totalidad supuesta. Cada cuento dibuja una porción del mundo, dejando a su alrededor un blanco —la totalidad no expresa, pero sugerida por la narración— que el lector puede llenar prolongando las coordenadas que el cuento le ofrece. El hecho de que los cuentos de García Márquez, al sumarse, propongan su pertenencia a un único mundo, restringe las posibilidades de proyección. No porque la imagen se complete coherentemente (como, por ejemplo, en el caso de Balzac), sino porque su progresivo completamiento muestra la imposibilidad de una definición unívoca. Vemos a los personajes debatirse, sin saberlo, en un espacio incierto e incognoscible, frente a enemigos o prodigios llovidos del cielo, y que, con el mismo desparpajo con que aparecieron, se desvanecen en la nada. Esa fluctuación, que los personajes no perciben, pues forman parte de ella; esa imposibilidad de construir una imagen global o por lo menos predecible, es en cambio, para el lector, el indicio de la posibilidad de dar a los cuentos una lectura global.

El sentido —y sus técnicas— se juega esencialmente entre estos dos polos, en el vaivén entre la percepción del mundo como narración —el papel del lector— y la pertenencia a la narración como único mundo perceptible —el papel de los personajes: entre la aceptación sin preguntas y el poder preguntarse, aunque no haya respuesta.

La deslumbrante máquina narrativa desempeña a la perfección su papel de deslumbrar, poniendo en escena lluvias que detienen el tiempo, pueblos sumergidos o robos de bolas de billar. Y aquí podemos volver al entronque del mundo de los textos con la realidad extratextual: lo que deslumbra, en última instancia, es la representación de un mundo en el cual, del clima a los abusos del poder, todo es inmutable. ¿Tentativa de exorcismo? ¿Denuncia? ¿Enmascaramiento?<sup>52</sup> Dar una respuesta significaría emprender otra etapa del análisis, y a otro nivel. Lo que de todos modos

---

<sup>52</sup> En términos de mistificación interpreta la proliferación fantástica Carlos Blanco Aguinaga, «Sobre la lluvia y la historia en las ficciones de García Márquez», en *De mitólogos y novelistas* (Madrid: Turner, 1975).

se manifiesta como una evidencia, más allá de la diversión o del goce que la lectura de estos cuentos puede proporcionar, es la posibilidad para el lector de reconocer los engeguecedores poderes del lenguaje, que tanto puede celar como poner al descubierto las jaulas en que estamos encerrados —por más prodigiosas que éstas sean—: todo objeto se desdibuja o se precisa —no sólo literariamente— «en la luz de las palabras que se han dicho sobre él».

