

NOTAS

ESTRUCTURA PARCIAL DE *LA HOJARASCA* DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ

I. TEMA. ESTRATO DE FICCION: LOS CARACTERES

1. SÓLO NOS ES DADO CONOCER PARCIALMENTE LA REALIDAD DEL MUNDO — NATURAL Y SOCIAL — EN RAZÓN DE NUESTROS DEFECTOS NATURALES Y SOCIALES¹: tal es el tema² que orienta al autor en la construcción de los cuatro caracteres principales de *La hojarasca*: el niño, la madre, el abuelo y el médico.

Se entiende que tal extrañamiento del mundo crece en función de la mayor impedimenta y reduce las fronteras del hombre. En caso de ser causado por la naturaleza, puede llevar, en últimas, a la comedia³ y, si por la sociedad, a la tragedia.

Ninguno de los extremos — el carácter cómico o trágico — se alcanzan en esta obra, en la que el carácter está más o menos aislado: por la edad, el niño y el abuelo (naturaleza), por los prejuicios sociales (*La hojarasca*), la madre y el médico.

2. La relatividad gnoseológica que anuncia el tema se concreta⁴ en la obra cuando tres de los caracteres se enfrentan a un mismo hecho objetivo ante el cual reaccionan y que constituye su tercio de comparación: el cadáver del médico.

¹ Sin embargo, no se vincula el desarrollo del tema con ninguna especie de agnosticismo.

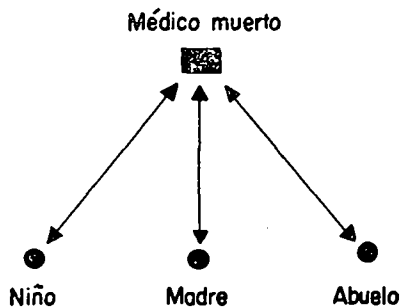
² Entendemos por tema un enunciado general que sustenta todos los fenómenos expresivos de la obra. Es una verdad universal y por él la obra bien estructurada se vincula a la humanidad.

³ HENRI BERGSON, en *Le rire*, estudia las causas de la risa en la alienación.

⁴ *Concreción* es un término de amplio uso en filosofía e indica la transformación del ser puro de Hegel en el determinado. Para Marx, la elevación de lo abstracto a lo concreto, si no crea el objeto mismo — para el caso, la obra, existente antes de su estudio por parte del analista — es “el método con

Es éste el comienzo del proceso⁵ por el que cada carácter se va constituyendo: la limitada interpretación del acontecimiento único va delimitando al intérprete. Lo único va creando lo múltiple.

En obras como *La Vorágine*⁶ un carácter surge al enfrentarse a — pasar por — múltiples circunstancias: en *La hojarasca*, una circunstancia pasa frente a varios caracteres, y al hacerlo, se construye: poco a poco el médico muerto emerge ante el lector, merced a tres visiones, reacciones que, cada una a su vez, delimitan al niño, a la madre y al abuelo. Es éste un proceso — por lo pronto — de doble dirección:



3. Sin embargo, el proceso se cumple realmente a un nivel más profundo⁷: la obra no gira alrededor del médico solamente: puede estudiarse, y debe estudiarse, centrada en cada uno de los caracteres.

La doble dirección — acción-reacción — que construye el carácter,

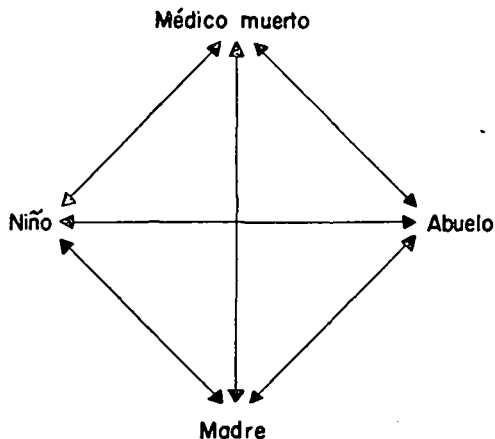
ayuda del cual el pensamiento asimila lo concreto y lo reproduce espiritualmente como concreto" (C. MARX, *Contribución a la crítica de la economía política*, trad. rusa, 1953, pág. 214).

⁶ El proceso es el paso de la generalidad a la particularidad y singularidad, según entiende estas categorías GEORG LUKACS (*Estética*, III, Barcelona, 1966, págs. 199-233).

⁶ Véase ERNESTO PORRAS COLLANTES, *Hacia una interpretación estructural de La Vorágine*, en *Thesaurus*, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, tomo XXIII, págs. 241-279.

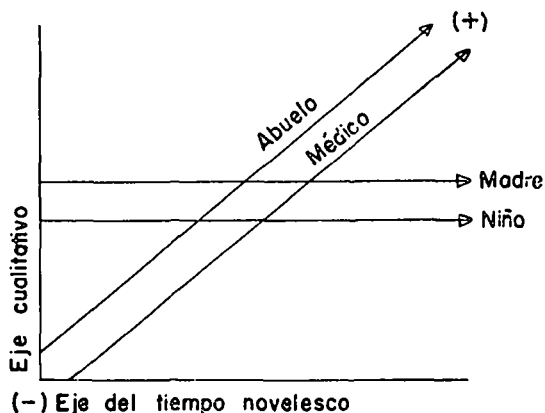
⁷ La historia y argumento constituyen para nosotros, un nivel inmediato, en cuanto está en primer plano visible para cualquier lector despreocupado; la riqueza real de la obra que ha de buscar el analista es la de las más ricas relaciones; para sorprender, en las contradicciones y semejanzas fenomenológicas, la significación.

se multiplica: el niño se caracteriza frente a su circunstancia total, compuesta por el médico, la madre y el abuelo; igual cosa sucede con la madre y el abuelo frente a los demás:



El médico, por muerto, es construido; los restantes caracteres son construidos y en esto se le igualan (véase figura II), pero construyen activamente y en esto difieren de él.

4. De los cuatro caracteres — presentes en el tiempo de la obra — dos cambian al construirse (de — a +): el abuelo y el médico muerto constituyen el elemento de variación; la madre y el niño son constantes o elementos de unidad. Del abuelo y el muerto tenemos una visión al principio, otra al mediar la obra y una diferente al final. La madre y el niño se 'entregan' en forma más directa:



4.1. La primera aproximación que del abuelo tiene el lector viene del niño: es la visión de un anciano enclenque y olvidadizo⁸:

De la mano de mamá, siguiendo a mi abuelo que tantea con el bastón a cada paso para no tropezar con las cosas (no ve bien en la penumbra y cojea), he pasado frente al espejo de la sala y me he visto de cuerpo entero [...] (pág. 13).

Vi a mi abuelo tratando de abrir una ventana que parece adherida a sus bordes, soldada con la madera del marco. Y lo vi dando bastonazos contra los picaportes, el saco lleno de polvo que se desprendía a cada sacudida. Volví la cara a donde se movió mi abuelo cuando se declaró impotente para abrir la ventana [...] (pág. 15).

Mi abuelo ha estado moviéndose en la habitación. Ha recogido algunos objetos y los ha colocado en la caja [...]. Mi abuelo echa un libro dentro del ataúd, hace una señal a los hombres y tres de ellos colocan la tapa sobre el cadáver. [...] Veo que uno de los hombres levanta un extremo de la tapa, y que mi abuelo introduce en el ataúd el zapato del muerto, el que se había olvidado en la cama (pág. 17).

Mi abuelo se ha sentado junto a mi madre. Cuando regresó del cuarto vecino rodó la silla y ahora permanece aquí, sentado junto a ella, sin decir nada, la barba apoyada en el bastón y estirada hacia delante la pierna coja (pág. 67).

Tal impresión se va diluyendo al pasar la obra, en cuanto es el niño quien la propicia, por ser cada vez más espaciadas (raras) las intervenciones del niño y por relacionarse éstas, en forma creciente, con otros intereses (sus amistades, la escuela, etc.).

4.2. La madre, por su parte, nos hace pensar en un viejo caprichoso y vanidoso y despreocupado:

Papá no tiene por qué preocuparse. En realidad se ha pasado la vida haciendo cosas como ésta; dándole a morder piedras al pueblo, cumpliendo con sus más insignificantes compromisos de espaldas a todas las conveniencias (pág. 18).

Sin embargo, llegada la hora, no ha tenido el valor para hacerlo solo y me ha obligado a participar de ese intolerable compromiso que debió de contraer mucho antes de que yo tuviera uso de razón (pág. 19).

La intervención de la madre, con el transcurso de la obra, se aleja también hacia el recuerdo (Meme, el médico, Martín, etc.), y al desentenderse del presente, vuelve sobre el padre menos rencorosamente; al final, su hueca queja contrasta con la sobria riqueza espiritual del coronel.

Discorre la obra, el recuerdo ensancha el presente y desde el fondo de los años avanza el coronel "cojo del cuerpo y [pero] entero de la conciencia". Al final, la galería de contradicciones y semejanzas reverta en el primer plano del presente y la voz del niño — que observa

⁸ GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *La hojarasca*, Bogotá, Ediciones S. L. E., 1955, 137 págs.

mucho — sueña superficial y la de la madre — que ve poco —, estrecha. El último traspies físico del coronel coloca a madre e hijo en el terreno apariencial por última vez, al reunir la opinión de ambos sobre su causa — apariencia y realidad —:

He aquí el hecho (monologa interiormente el coronel):

'Cataure', digo, llamando al mayor de mis hombres, y él apenas ha tenido tiempo de levantar la cabeza, cuando oigo las pisadas del alcalde avanzando por la pieza vecina.

Sé que viene directamente hacia mí, y trato de girar rápidamente sobre mis talones, apoyado en el bastón, pero me falla la pierna enferma y me voy hacia adelante, seguro de que voy a caer y a romperme la cara contra el borde del ataúd, cuando tropiezo con su brazo y me aferro sólidamente a él, y oigo su voz de pacífica estupidez diciendo: 'No se preocupe, coronel. Le aseguro que no sucederá nada'. Y yo creo que es así, pero sé que él lo dice para darse valor a sí mismo (pág. 130).

Interpretación de la causa física (desde el punto de vista del niño):

'Cataure', oigo ...

En esto entra, por la puerta de atrás, otra vez el hombre del revólver. Al aparecer en el vano de la puerta se quita el sombrero y camina con cautela, como si temiera despertar el cadáver. Pero lo ha hecho para asustar a mi abuelo [la madre, que conoce al borracho que es el alcalde, da esta interpretación: "Se oye en el cuartito de atrás las pisadas del alcalde que entra en la habitación, tambaleando", págs. 121-122], que cae hacia delante empujado por el hombre, y tambalea y logra agarrarse del brazo del mismo hombre que ha tratado de tumbarlo (pág. 135).

La madre remonta la causa física al pasado (la enfermedad que dejara cojo al coronel), en esto se acerca a la realidad y destaca la superficialidad en el niño, pero deduce de las consecuencias de la enfermedad y sólo de ellas la explicación del "tambaleo espiritual" del anciano, el cumplimiento de lo que es para él su deber de conciencia: explica un hecho de conciencia — espiritual — por una causa egoísta y material, y aquí falla:

Mi padre se detiene con el cuello estirado, oyendo las pisadas conocidas que avanzan por el cuarto de atrás. Entonces olvida lo que pensaba decirle a Cataure, y trata de dar una vuelta sobre sí mismo, apoyado en el bastón, pero la pierna inhábil le falla en la vuelta, y está a punto de irse de bruces, como se fue hace tres años cuando cayó en el charco de limonada entre los ruidos del jarro que rodó por el suelo y los zuccos y el mecedor y el llanto del niño que fue la única persona que lo vio caer.

Desde entonces cojea, desde entonces arrastra la pierna que se le endureció después de esa semana de amargos padecimientos, de los cuales creímos no verlo repuesto jamás. Ahora, viéndolo así, recobrando el equilibrio por el apoyo que

le presta el alcalde, pienso que en esa pierna inhábil está el secreto del compromiso que se dispone a cumplir contra la voluntad del pueblo.

Tal vez su gratitud desde entonces [para con el médico que en esa oportunidad, ya desahuciado, lo curó] (pág. 125).

Como falla igualmente al principio cuando atribuye a su capricho y orgullo egoísta el cumplimiento del deber de conciencia (pág. 18) o su presencia en el entierro a la falta de valor del padre (pág. 19). Hay razones menos estrechas sólo por él comprendidas:

Vine. Llamé a los cuatro guajiros que se han criado en mi casa. Obligué a mi hija Isabel a que me acompañara. Así el acto se convierte en algo más familiar, más humano, menos personalista y desafiante que si yo mismo hubiera arrastrado el cadáver por las calles del pueblo hasta el cementerio. Creo a Macondo capaz de todo después de lo que he visto en lo que va corrido de este siglo. Pero si no han de respetarme a mí, ni siquiera por ser viejo, coronel de la república, y para remate cojo del cuerpo y entero de la conciencia, espero que al menos respeten a mi hija por ser mujer. No lo hago por mí. Tal vez no sea tampoco por la tranquilidad del muerto. Apenas para cumplir con un compromiso sagrado. Si he traído a Isabel no ha sido por cobardía, sino por una simple medida de caridad (págs. 27 y 28).

5. En resumen: guiado por el tema, García Márquez construye cuatro caracteres principales en dos dimensiones, presente (media hora) y pasado (25 años...); la obra está plancada para que desde una circunstancia (palabra, movimiento, carácter, etc.) se construya la diversidad de caracteres, que, a su vez, recrean la circunstancia inicial, la diversificación, y manifiestan la variación del carácter.

Dos caracteres se desarrollan cuando las circunstancias del presente se contrastan con el pasado — tiempo —, y las iniciales de la obra, con las finales — espacio novelesco: el coronel y el médico.

Las visiones iniciales, minimizadoras, del hijo y de la madre, que intentaban situar el carácter del abuelo, han sido situadas (superficial la una, estrecha la otra) y de ello ha resultado un primer desarrollo cualitativo — y relativo — de este carácter.

II. ESTRATO LINGÜÍSTICO: PALABRAS, PÁRRAFOS Y PARTES

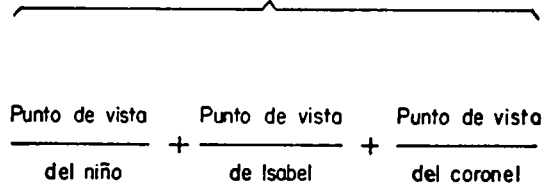
Nos ocuparemos de un aspecto en el estrato lingüístico: cómo están constituidas las palabras, párrafos y partes⁹ más expresivas¹⁰ en esta obra de García Márquez.

⁹ La denominación de parte corresponde al vocabulario teatral y designa la intervención locutiva de cada actor. La hemos adoptado, en atención a que en *La hojarasca* se da un monólogo interno en cada carácter.

¹⁰ Llamamos fenómenos 'más expresivos' a aquellos y sólo a aquellos que en el curso de la obra trascienden su significación inmediata.

1. Al identificar el tema, decíamos que podría enunciarse como: sólo nos es dado conocer parcialmente la realidad del mundo —natural y social— en razón de nuestros defectos naturales y sociales. El contenido del tema explica la construcción formal de los medios expresivos en el estrato lingüístico: la comprensión parcial que sobre el único hecho central —el médico muerto— poseen el niño, Isabel y el viejo coronel, contrastadas, permiten al lector el entendimiento del acontecimiento en su totalidad¹¹, o al menos en forma más completa¹². Esta totalidad que sólo se da al lector¹³, en últimas puede representarse gráficamente como sigue:

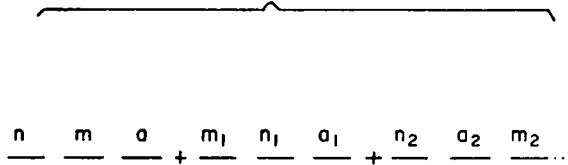
Puntos de vista del lector



En la anterior simplificación se tiene la impresión de que cada carácter entrega su punto de vista 'de una sola vez', es decir, que primero oímos todo lo que ve el uno, luego lo que ve el otro, etc.

Sin embargo, la construcción de las partes no es tan simple. Pero sigue la orientación general antes aludida: la parte del niño 'se rompe' y la de Isabel y la del anciano coronel se entremezclan en forma que el orden lineal de cada una de ellas se interfiere por el de avance lineal de las otras: la totalidad se nos da entonces así: (n = subparte del niño; m = subparte de la madre; a = subparte del coronel):

Totalidad dada al lector

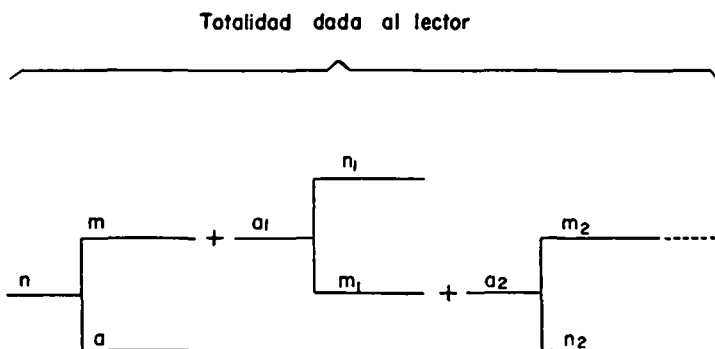


¹¹ Una totalidad relativa, con todo, según el tema.

¹² Por conocer el punto de vista de los tres caracteres, sobre otros hechos unificantes, como el del tren que pita a una hora determinada, las palabras dichas por uno y oídas por los otros dos.

¹³ Estamos en presencia de un al parecer nuevo término, el del lector omnisciente (recordar que la gente sólo habla, mucho, del autor omnisciente, cosa que no nos preocupa ahora).

Al tiempo que se rompe el orden lineal, aparece el orden estructural: la obra avanza entonces, a la vez, en longitud (orden lineal 'hacia adelante') y en profundidad (orden estructural, 'hacia los lados y hacia atrás') de significación. Las partes, entonces, se relacionan según un procedimiento aplicado de la conocida *amplificatio rei*: en realidad, la subparte del niño (n), la de la madre (m) y la del anciano (a) son la una amplificación de la otra, amplificación de los puntos de vista individuales y restringidos. El anterior esquema gráfico lineal se convierte entonces en el siguiente, estructural:



La obra progresa en el eje horizontal y en el vertical (u órdenes hipotáctico y paratáctico). El primero detiene la cantidad del avance; pero, en cambio, nos suministra mayor riqueza de información.

Cuando el lector ha terminado de leer la primera tríada de subpartes, tiene una idea parcial de la realidad de la obra, aunque de alguna amplitud.

2. Las partes iniciales, rotas así, permiten al escritor una gran movilidad en la combinación de las mismas y el despliegue de un número de elementos singulares más rico. Le sucede como al pintor que sólo dispusiera de tres colores: no podría 'pintar' una figura con gran riqueza de contrastes si reuniera cada color en una parte de la figura y empleara todo el otro en otra parte de ésta, e hiciera lo mismo con el tercero; pero si la pinta con 'mosaiquitos' de los tres colores, distribuidos por toda la figura en pequeños y múltiples contrastes, su dibujo resulta más 'redondo', completo. Los 'mosaiquitos' son, para el caso que nos ocupa, las subpartes. Hablemos ahora de la combinación (composición) de los mismos, de su orden de unión: el lector se desconcierta, acabada la subparte del niño —por ejemplo—, al empezar la siguiente, pues no están encabezadas por distintivo alguno

en donde se diga, 'ahora hablará la madre — o el abuelo —'. Sólo bien avanzada la subparte siguiente, comprende quién habla (monólogo interiormente) en ella.

El desconcierto se acentúa cuando se descubre que no hay orden estricto de sucesión de las partes (es decir, primero el niño, después la madre, etc., siempre). Tenemos que, entonces, precavernos de lo siguiente: el orden es vario en lo escrito; sin embargo, en la mente del lector se establece la unidad y aumenta el desconcierto cuando las partes 'empatan' en forma sorpresiva:

(Finaliza la subparte 2ª del niño)

Y veo a Pepe que pasa sin vernos, distraído. El muchachito de la casa vecina que pasa silbando, transformado y desconocido, como si acabara de cortarse el cabello (pág. 25).

Y continúa otra subparte (que luego descubrimos como del anciano):

Entonces el alcalde se incorpora, la camisa abierta, sudoroso, enteramente trastornada la expresión (pág. 25).

El *entonces* con que empieza el abuelo supone una sucesión en el tiempo de las 2 visiones. Sin embargo, no hay tal. Ese *entonces* 'empata' con otro lugar temporal de la subparte del niño.

Se da una falsa unión inmediata: sólo al finalizar la parte del abuelo se entiende que esta empezó 'en otro momento'. El avance en el eje temporal se da muy libremente; en vez de ser:

$$1 \xrightarrow{n} 2-3 \xrightarrow{a} 4 \text{ etc.}$$

se da:

$$1 \xrightarrow{n} 2-4 \xrightarrow{a} 3 \text{ etc.}$$

en donde claramente se ve que el final de la subparte del niño (2) no 'empata' con el principio de la subparte del abuelo (4), porque esta

última ha empezado por la 'cola', como hubiese podido hacerlo en cualquier punto de la línea 3-4, y como de hecho se da en otras secuencias de subpartes en esta obra. El lector entiende la subparte del abuelo sólo cuando llega a su final. Este procedimiento de falsa unión inmediata introduce el elemento de variación más destacado, que a su vez anuncia, introduce la atmósfera en que se desarrollan los varios puntos de vista de los caracteres. Es decir, despistan, en el plano de la conciencia, al lector, pero inconscientemente, le orientan.

3. Al analizar la palabra, hemos encontrado un reflejo del procedimiento de construcción anterior: Genoveva García, con el rostro trastornado, le dice a Martín:

— ¡Mafarificafa! (pág. 79).

En tal palabra encontramos el elemento de 'despiste' en las sílabas *fa, fi, fá* y el acento. Tal elemento, sin embargo, contiene (a un nivel lingüístico menor) el sonido fricativo *f*, que, a su vez, por repetido, orienta al lector, indicándole que la palabra con sentido puede obtenerse si se le destruye, con lo cual se destruye el elemento de variación *-a, -i, -á*. El escritor crea otra asociación entre las sílabas, que destruye la natural, pero, conscientemente, orienta al lector para que inconscientemente reconstruya la unidad¹⁴.

ERNESTO PORRAS COLLANTES.

Instituto Caro y Cuervo.

UN 'ERROR' DE GERTRUDIS GOMEZ DE AVELLANEDA

Cuando se equivoca un crítico tan perspicaz y meticuloso como don Marcelino Menéndez y Pelayo, no es siempre fácil encontrar una explicación. Normalmente a don Marcelino no le faltaba la memoria. Así es que en verdad sorprende que en la *Historia de la poesía hispano-americana* diga el insigne polígrafo español que el drama *La verdad vence apariencias* de Gertrudis Gómez de Avellaneda procede del *Werner*, drama de Byron "que a su vez había tomado el argumento de una novela alemana..."¹. ¿Cuál novela alemana? ¿De cuál autor? Menéndez y Pelayo no nos proporciona ni el título de la novela ni el nombre de su autor. En 1924 el profesor Edwin B.

¹⁴ El niño emplea algunas palabras que, como *incomploruto* (pág. 54), o frases que, como "ahora teco tacando" (pág. 113), "si vamos ahora puede reventar alcutana" (pág. 114), pueden prestarse a este género de análisis.