

INSTITUTO CARO Y CUERVO

SEMINARIO ANDRÉS BELLO  
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

CARÁCTER POLIFÓNICO DE LA NOVELA “*LA HOJARASCA*” (1955) DE  
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

DANNY FOLIACO MACHADO

BOGOTÁ

2016

INSTITUTO CARO Y CUERVO

SEMINARIO ANDRÉS BELLO  
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

CARÁCTER POLIFÓNICO DE LA NOVELA “*LA HOJARASCA*” (1955) DE GABRIEL  
GARCÍA MÁRQUEZ



DANNY FOLIACO MACHADO

Trabajo de grado para obtener el título de Magíster en Literatura y Cultura

Director de tesis: LUÍS ALFONSO RAMÍREZ PEÑA

BOGOTÁ

2016

	<b>FORMATO SUSTENTACIÓN DE MONOGRAFÍAS</b> <b>SEMINARIO ANDRÉS BELLO</b>			
	SGC-MECT ICC	CODIGO: ICC-FM-F03	Página 1 de 2	

El Instituto Caro y Cuervo, Seminario Andrés Bello, en Bogotá el día 8 de abril de 2016 siendo las 10:10, confirma que la sustentación del trabajo de investigación del estudiante: Danny Foliaco Machayo, con CC número \_\_\_\_\_ expedida en \_\_\_\_\_ Titulado: Carácter polifónico de la novela La hojarasca, de Gabriel García Márquez.

tuvo lugar en el Instituto Caro y Cuervo en presencia del representante académico del Seminario Andrés Bello y de los siguientes evaluadores:

1. Jhon Jairo Bocanegra Robles  
con \_\_\_\_\_ número \_\_\_\_\_ expedida en \_\_\_\_\_;
2. Gabriel Arturo Castro Morales  
con CC número 79269423 expedida en Bogotá;
3. \_\_\_\_\_  
con \_\_\_\_\_ número \_\_\_\_\_ expedida en \_\_\_\_\_.

El evaluador número uno le otorgó la nota de 4.7;

El evaluador número dos le otorgó la nota de 4.8;

El evaluador número tres (opcional) le otorgó la nota de \_\_\_\_\_.

Es por ello que al promediar las notas de los evaluadores se le otorga la nota total de 4.75.

Adjuntas a este documento se encontrarán las sustentaciones que los evaluadores escribieron previamente a la reunión.

Si hubo discusiones en la sesión de sustentación que cambiaron la perspectiva de los evaluadores, se detallan a continuación:

Ev. 2: hay una pequeña confusión entre "misterio" y "enigma"; así mismo, con el tiempo, P. F. puede profundizar en el concepto de "Realismo mágico".

Ev. 1: habría sido más beneficiosa si se hubiese aceptado la noción de tragedia de Zuleta. La investigación habría tenido mayor alcance.

BOGOTÁ

8 de abril de 2016

## DEDICATORIA:

Dedico con todo amor este logro a los seres que han iluminado mi camino con su presencia. Como homenaje póstumo a mi abuela Marqueza Barrios Zapata, nuestra entrañable Tita, quien me enseñó a escuchar y disfrutar sus relatos. Aguda observadora de la historia nacional, con un pensamiento realista enraizado en nuestra tradición oral Caribe, profundo y sencillo conocimiento de la vida donde encontraba tantos recursos como García Márquez para contarte del 9 de abril el momento en que al acercarse a la puerta del Palacio de Nariño una bala pasó rozando la nariz de Ospina Pérez y al recular su mujer, Doña Berta de Ospina, lo increpó armada para que enfrentara la turba, le dijo: "Más vale un presidente muerto que un presidente fugitivo".

También quiero dedicar este trabajo a mi querida madre Ana de Jesús Machado Barrios, porque por su amor tuve la posibilidad de estudiar.

Y por supuesto debo agradecer a los dos ángeles que han venido a acompañarme, a mi amada compañera Angélica María Franco Arenas y mi hija Isabel Sofía Foliaco Franco.

A todas ellas mujeres que con su amor han dado luz a mi jornada.

9 de abril de 2016

## AGRADECIMIENTOS:

A mi director de tesis, maestro Luís Alfonso Ramírez Peña, cuyo enfoque discursivo, enseñanzas y orientaciones fueron fundamentales en la ejecución de esta investigación, compartimos con el maestro el empeño por contribuir desde nuestro trabajo a hacer escuchar *la voz de los que no han tenido voz*.

También agradezco a las maestras Hélène Pouliquen y Ofelia Ros quienes también contribuyeron de manera fundamental en este trabajo.

Bogotá, D.C., 9 de abril de 2016

Señores

BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI

Cuidad

Estimados Señores:

Yo Danny Foliaco Machado, identificado con C.C. No. 8.779.176, autor del trabajo de grado titulado *Carácter polifónico de la novela “La hojarasca” (1955)*, presentado en el año de 2016 como requisito para optar el título de Magister en Literatura y Cultura; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, ***“Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores”***, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).



Danny Foliaco Machado

Cédula de ciudadanía 8.779.176 de Soledad, Atlántico

Autor

Apellidos	Nombre
Foliaco Machado	Danny

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister en Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO: Carácter polifónico de la novela “*La hojarasca*” (1955)

de Gabriel García Márquez.

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: Bogotá. AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2016

NÚMERO DE PÁGINAS: 165

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ninguno

MATERIAL ANEXO: Tabla de conceptos y de eventos

PALABRAS CLAVES: Comunicación, discurso, polifonía, voces, dominio, ámbito, tragedia, novela policíaca, periodismo, tradición oral del caribe colombiano, realismo macondiano, sintaxis polifónica narrativa y discursiva, metaforización, transposición poética, estética, política.

KEYWORDS: Communication, speech, polyphony, voices, domain, domain, tragedy, crime fiction, journalism, oral tradition of the Colombian Caribbean, Macondian realism, polyphonic syntax, narrative and discursive, metaphorization, poetic transposition, aesthetics, politics.

#### RESUMEN DEL CONTENIDO:

La novela “*La hojarasca*” (1955) de Gabriel García Márquez no ha recibido la debida atención de la crítica literaria en cuanto a su carácter discursivo, representado en la articulación su doble *sintaxis polifónica*, la de las *voces* de sus personajes narradores, *sintaxis polifónica narrativa*, y la de las *voces discursivas* que hacen parte del *dominio* del autor, *sintaxis polifónica discursiva*. La presente investigación se centra en descubrir la manera cómo funciona la anterior *doble articulación polifónica* desde la *visión de mundo* el autor, para construir a partir de los recuerdos de su pueblo natal Aracataca una *metaforización* en el mítico espacio de *Macondo*.

#### ABSTRACT:

The novel "Leaf Storm" (1955) by Gabriel Garcia Marquez has not received due attention of literary criticism in terms of its discursive character, represented in articulating its dual polyphonic syntax, the voices of narrators characters, polyphonic syntax narrative, and discursive voices that are part of the domain of the author, polyphonic discursive syntax. This research focuses on discovering the way



the previous double articulation works, from the worldview the author, to build memories from his hometown of Aracataca a metaphORIZING in the mythical Macondo space.

## TABLA DE CONTENIDO

	Página
Capítulo 1: Introducción .....	2
Capítulo 2: Fundamentación teórica .....	10
Capítulo 3: Antecedentes en los acercamientos teóricos a la obra “ <i>La hojarasca</i> ” (1955) y en general a la primera etapa de la obra de Gabriel García Márquez .....	38
Capítulo 4: Aproximación a la obra .....	81
4.1: Lectura comprensiva .....	83
Capítulo 5: Lectura analítica .....	87
5.1: Elementos que en la enunciación conforman la <i>espacialización</i> en la <i>visión de mundo del patriciado macondiano</i> .....	108
A: El viento: El destino prefijado e inevitable .....	108
B: El calor: <i>Macondo</i> espacio infernal .....	109
C: El espejo: Fractura de la realidad .....	111
D: Los gérmenes: La descomposición de la <i>hojarasca</i> como fuerza destructiva y re-organizativa .....	112
E: El jardín: El recuerdo de los muertos .....	114
F: Los alcaravanes: <i>visión de mundo desde la tradición oral del Caribe</i> .....	114
G. Sincretismo de la tradición católica con las tradiciones y creencias populares del Caribe en la <i>visión de mundo del patriciado liberal costeño</i> .....	116
5.2: La re-escritura como elemento que permite la construcción del mundo en el <i>Realismo macondiano</i> .....	117
Capítulo 6: Lectura crítica .....	120
6.1: “ <i>La hojarasca</i> ” (1955): Breve auge del capitalismo y reconfiguración social <i>patricia</i> en <i>Macondo</i> como escenario de una <i>voz trágica</i> en la novela .....	121
6.2: Novela “ <i>La hojarasca</i> ” (1955) frente a otros textos .....	130
A: “ <i>Textos costeños</i> ” (1981): .....	130
B: “ <i>Ojos de perro azul</i> ” (1974): .....	133

C: “ <i>La señora Dalloway</i> ” (1925), “ <i>Mientras agonizo</i> ” (1930) y “ <i>Antología de Spoon River</i> ” (1915) .....	137
Conclusiones .....	143
Bibliografía .....	146
Anexos.....	150
Tabla de conceptos .....	151
Tabla de eventos .....	152

## **Carácter polifónico de la novela “*La hojarasca*” (1955) de Gabriel García**

### **Márquez**

"Todo hombre lleva su Patmos dentro de sí. Es libre de subir o no subir a este terrible promontorio del pensamiento, desde el cual se perciben las tinieblas. Si no va a él, permanece en la vida ordinaria, en la conciencia ordinaria, en la fe ordinaria, en la condición ordinaria, en la duda ordinaria, y así está bien. Para el descanso interior es sin duda lo mejor. Si sube a la cima, queda preso en ella. Se le aparecen las profundas olas del prodigio. (...) Se obstina en el abismo absorbente, en el sondeo de lo inexplorable, en el desinterés de la tierra y de la vida, en la entrada de lo prohibido, en el esfuerzo por palpar lo impalpable, por mirar lo invisible; y vuelve allí, y vuelve de nuevo, y se acoda, y se abalanza, y da un paso, después dos, y así es como uno penetra en el ensanchamiento sin límites de la condición infinita".

Víctor Hugo a propósito de William Shakespeare en:

*“El Retorno de los Brujos”*. L. Pauwels y J. Bergier.

“Siéntate, que te voy a echar un cuento”

Una abuela costeña llamada Tita.

## Capítulo 1: Introducción

Multitud de estudios sobre Gabriel García Márquez han abordado su obra desde una gran variedad de enfoques de la crítica literaria. Particular atención ha recibido la primera etapa literaria del escritor en torno al mítico espacio ficcional de “Macondo”, frente al cual se ha tenido en cuenta la vida del autor durante su infancia en Aracataca, su experiencia en Bogotá, sus inicios en el periodismo, sus conocimientos de distintas corrientes literarias, su genio creativo, entre otros aspectos que fundamentalmente han dado lugar a acercamientos a la obra desde dos perspectivas: estudios extra-textuales de carácter socio-crítico basados en elementos externos a la obra, como la *experiencia de vida* y *visión de mundo* del autor y estudios intra-textuales basados en los elementos intrínsecos a la obra desde su carácter *discursivo*. Por supuesto, también hay estudios que tratan de conciliar estas dos tendencias o abrir otras posibilidades.

En cuanto a la novela que nos ocupa “*La hojarasca*” (1955), son pocos los estudios que encontramos dedicados a su análisis, siendo que ha sido considerada frecuentemente una obra menor, una especie de borrador de lo que sería más adelante su obra maestra “*Cien años de soledad*” (1967). Así lo reconoce incluso el mismo García Márquez al ser interrogado por Plinio Apuleyo Mendoza (1982):

“¿Cómo juzgas hoy al muchacho que escribió aquel libro? – Con un poco de compasión, porque lo escribió con prisa, pensando que no iba a escribir más en la vida, que aquella era su única oportunidad, y *entonces trataba de meter en aquel libro todo lo aprendido hasta entonces.*” (Apuleyo *El olor de 58 Cursivas* más).

Carmen Arnau (1971) comparte esta percepción al considerar que *se ha conocido mal la obra* de García Márquez, siendo que se leyó primero su obra más compleja y luego las anteriores, las más sencillas que le abrieron el camino. Frente al caso particular de “*La*

*hojarasca*” (1955), Arnau deja ver su valoración de esta novela como borrador de su obra maestra:

“Ha necesitado muchos años para encontrar el lenguaje y el tono que requería esta historia, para poder expresar esta realidad fabulosa, fantasmagórica y muchas veces increíble que es *Cien años...*, esta realidad mágica de la que tanto se habla actualmente. Con el lenguaje y el tono de sus primeros libros no podía contar esta historia que lo acompañó tanto tiempo; necesitaba de todo el inmenso poder que hay en la imaginación.” (Arnau *El mundo* 6).

Por nuestra parte consideramos que pese a ser su primera novela, esta es una obra maestra de la literatura universal donde desde un inicio se puede observar el genio literario de este escritor como lo es su gran capacidad para integrar en su narrativa recursos de múltiples fuentes. Aquí, como el mismo García Márquez lo admite, utiliza todos los recursos a su alcance, en aquel primer momento de su carrera como escritor. De hecho, consideraremos que es una de sus novelas más reelaboradas al tener en cuenta los cambios sobre la edición de 1955 con la pequeña editorial colombiana S.L.B, que el autor hizo a partir de la segunda edición de 1969 con la editorial Sudamericana en Buenos Aires.

Seguramente a García Márquez, quien con sus cuentos y publicaciones periodísticas ya tenía cierta reputación en el contexto de las letras nacionales de aquella época en Colombia, le preocupaba poner de manifiesto en su primera novela toda la potencia de su talento narrativo, esto lo hace ver la nota del editor en las solapas del primer tiraje de esta obra en 1955:

“Porque es en LA HOJARASCA, donde Gabriel García Márquez *ha sabido aplicar todos esos conocimientos adquiridos en el estudio del hombre*, en las descripciones de las sociedades y en general, en el proceso de convivir, como esperanza de vida y

muerte. LA HOJARASCA marcará, indudablemente, un proceso novelístico en Colombia y en América, *cuya trayectoria habrá que tener muy presente para el estudio de las letras nacionales*. Ediciones S.L.B. ofrece así, su sexto tomo de autores nacionales, en la seguridad absoluta de que ha conquistado un alto valor intelectual para esta serie.” (Editorial S.L.B. “*La hojarasca*” Solapas 1955 Cursivas más).

Vale aclarar que para las referencias a la obra en la presente investigación utilizamos la edición de 1983 de la Editorial Orbis en Bogotá y para el análisis de los cambios introducidos en la obra a partir de la segunda edición observamos un primer ejemplar de la Editorial S.L.B. (1955), con la portada a cargo de la pintora cartagenera Cecilia Porras localizado en la Biblioteca Casa Ricardo Gómez Campusano de Bogotá. Entre autores importantes publicados en esta editorial vale mencionar a León de Greiff “*Farrago, quinto mamotreto*” (1954) y Manuel Zapata Olivella “*China 6. A.M.*”. (1954).

También es importante anotar que dentro de los análisis hechos desde la perspectiva discursiva no encontramos uno que se haya basado en una concepción *polifónica* de esta novela, entendiendo de manera general por *polifonía* la interacción de distintas *voces* en la obra. Consideramos tal *polifonía* dentro de una doble articulación. Primero, la articulación de los *monólogos internos* en las *voces* de los personajes *narradores*: el niño, Isabel y el abuelo-coronel, dentro de un horizonte de comprensión del relato que se va ampliando en el mismo orden. Segundo, la articulación de lo que hemos llamado *voces discursivas*, entendidas como las distintas resonancias que desde la cultura y la sociedad llegan a la obra, donde hemos identificado cinco *voces* importantes: *voz de la tragedia*, *voz de la novela policiaca*, *voz del periodismo*, *voz del realismo macondiano* y *voz de la tradición oral del Caribe colombiano*.

De tal modo, este trabajo se enfoca particularmente en investigar el proceso de la escritura mediante el cual el autor de la obra, a la que consideramos una forma particular del *discurso*, se ubica en una posición tal que da cuenta de su percepción de un mundo en decadencia, el cual reconstruye a través del lenguaje, articulando, como hemos dicho, distintas “*voces*” de la literatura, la cultura, la historia, locales y universales en su *voz* propia y su propio *discurso* novelesco. En esta medida, nos centraremos desde la relación literatura – cultura, en el análisis crítico de la novela “*La hojarasca*” (1955) de Gabriel García Márquez a partir de distintas propuestas teóricas que nos permitan reflexionar acerca de esta novela como discurso inmerso en el acto comunicativo que significa su escritura y su lectura. Nuestra perspectiva de análisis se ubicará desde la consideración de la novela como *discurso* en tanto ésta se constituye a partir de la articulación de distintas *voces* desde la *voz* *significante* de su autor Gabriel García Márquez frente a la necesidad de escribir esta, su primera novela.

Atendiendo a lo anterior, como referente teórico tendremos en cuenta a Luís Alfonso Ramírez en su libro “*Comunicación y discurso. La perspectiva polifónica en los discursos literarios, cotidianos y científicos*” (2007).

Consideramos en primera instancia al productor de la obra desde su vocación como escritor en una condición privilegiada de *visionario*, desde la cual realiza un trascendental aporte al lenguaje literario al incluir dentro del concierto de *voces* de la cultura universal la *voz* de América Latina, particularmente del Caribe colombiano.

De hecho, pensamos que esta primera novela de García Márquez está profundamente influenciada por las impresiones que sobre él ejercieron los recuerdos de su pueblo natal Aracataca, cuya representación literaria precisamente se da a través del mítico *Macondo*, esto significa la *metaforización* o *transposición poética* a la literatura que



García Márquez logra a partir de la percepción del mundo de su infancia desde el inicio de su edad adulta, de su toma de conciencia frente a lo que significó la decadencia de su pequeño pueblo frente al impulso desordenado del capitalismo. Así, llega a esta imagen simbólica, *metáfora* de la degradación y descomposición causada por la fuerza devastadora que significa en la obra el término “*hojarasca*”, arremetida de *un viento* devastador que arrastra consigo los desperdicios de los breves auges de la industrialización en el Caribe latinoamericano, llevándolos de un lado a otro y *fermentando* con sus desperdicios la tierra.

Por *voz* entenderemos no sólo los enunciados producidos por los personajes narradores, sino además los temas, saberes, conocimientos que desde la mente del autor se articulan y conforman su propia *voz*, como posibilidad subjetiva dentro de la cual se reorganiza el mundo y la cultura que conoce. Estas *voces* se hacen evidentes no sólo en la construcción narrativa a partir de los *monólogos internos* de tres personajes narradores, lo que consideraremos como *las voces narrativas*, sino además en la presencia y articulación de lo que por otro lado llamaremos *las voces discursivas*, entendidas en un sentido amplio como temas o saberes que hacen parte del *acto comunicativo* que representan tanto la escritura como la lectura de la novela.

De este modo, pensaremos las *voces* que componen la obra en dos niveles, uno *narrativo*, que corresponde a las *voces* de los tres personajes narradores y un segundo nivel *discursivo*, que hemos delimitado en las cinco *voces* ya enumeradas.

Teniendo en cuenta tal carácter *polifónico discursivo* de la novela, es decir, pensando en la variedad de *voces discursivas* de distintos ámbitos de la cultura que la integran, pretendemos hacer una revisión bibliográfica atendiendo a los diferentes puntos de vista que desde el campo de la crítica literaria han estudiado la obra, por lo cual, hemos organizado estos acercamientos teóricos a la novela teniendo en cuenta las *voces*

*discursivas* que más nos han llamado la atención y que ya hemos señalado, reforzando con esto la idea de su presencia en la novela.

Nuestro interés es describir la manera como en el plano *narrativo* y luego en el *discursivo* estas *voces* se organizan dentro de la *voz* propia del autor, a esta organización de las *voces narrativas* y *discursivas* es a lo que llamaremos *sintaxis polifónica*, es decir, el modo en que estas *voces* en el plano *narrativo* y en el plano *discursivo* se articulan e interactúan entre sí.

Lo anterior es lo que da lugar a la pregunta de nuestra investigación:

¿Cómo a nivel discursivo en la novela “*La hojarasca*” (1955) se constituye desde la *enunciación* de la muerte una imagen literaria o *metaforización*, que es *Macondo*, acerca de la decadencia de un pueblo como lo es Aracataca?

Nuestra hipótesis se divide en dos partes. En primer lugar, la *polifonía* que en la construcción de la imagen de la muerte en la novela “*La hojarasca*” (1955) se realiza en dos niveles, una *polifonía narrativa* y una *polifonía discursiva*, implica la construcción de un *ámbito* particular en la organización del discurso entendido como conjunto de *voces* agrupadas en una *voz significativa*, es decir, que agrupa y articula múltiples *voces*.

En segundo lugar, esta doble construcción *polifónica* permite a Gabriel García Márquez construir todo un micro-mundo de ficción como lo es *Macondo*, *metaforización* de la realidad por él vivida durante sus años de infancia en el seno de su familia materna en el pueblo de Aracataca, tal *metaforización* se compone de las *voces narrativas* y *discursivas* que hemos señalado como recursos que el autor pone en ejecución para la elaboración de su obra.

Consideramos que García Márquez, logra mediante esta doble articulación de la *sintaxis polifónica narrativa* y la *sintaxis polifónica discursiva*, dar inicio a la

construcción de todo un mundo de ficción que es *Macondo*, dentro de un estilo literario que llamaremos *realismo macondiano*, acudiendo a las fuentes de la tradición *oral del caribe colombiano*, fuentes de la literatura de vanguardia de aquella época y estrategias narrativas del *periodismo* y *la novela policíaca*, para finalmente construir un *discurso literario* que además contiene elementos *trágicos*, en la tensión producida por la decadencia de la posición del grupo dominante, *los patricios*, fundadores del pueblo.

Nuestro principal objetivo es realizar un análisis crítico desde el análisis discursivo de la obra a partir del concepto de *polifonía*, teniendo en cuenta en primera instancia la forma en que se construye el relato de la novela desde *las voces narrativas*, y en un nivel más profundo la interacción y sentido de las *voces discursivas*.

Para llegar a tal objetivo principal seguiremos los siguientes objetivos secundarios, organizados en los tres niveles de lectura: *comprensivo*, *analítico* y *crítico*.

En el *nivel de lectura comprensiva* enunciaremos de forma general la totalidad del relato a partir de la serie de acontecimientos que lo componen. Es un primer nivel de lectura donde organizaremos de forma cronológica la serie de eventos que componen la trama de la novela desde su inicio hasta su final.

En un segundo *nivel*, que llamaremos de *lectura analítica* ubicaremos dentro de la novela la organización y los rasgos propios de las *voces narrativas* que la componen para construir la totalidad del relato, es decir, en este nivel atenderemos lo que hemos llamado la *sintaxis polifónica narrativa*. Así, nos ubicaremos en el punto desde el cual se produce el relato dentro de un *horizonte de comprensión* que se va ampliando en las *voces* de sus tres *personajes narradores* (niño, Isabel, abuelo), en un presente dentro de la historia que abarca media hora durante la cual congregan sus respectivos monólogos en torno a la presencia e identidad del muerto, el enigmático y hermético médico francés. Por otro lado,

este momento de media hora en la novela es de mucha tensión, pues por voluntad del abuelo, él y su familia enfrentan la decisión del pueblo de dejar insepulto aquel cadáver. El calor infernal, la discrepancia con el pueblo, la presencia amenazante del alcalde-militar, crean un tenso presente narrativo en un clima de hostilidad, segregación y violencia.

Finalmente, en un *nivel de lectura crítica* pondremos en relación, en un nivel que llamaremos *discursivo*, a la obra con su productor y posibles lectores, mediante el análisis de las distintas maneras en que se da la interacción de las *voces* discursivas que la componen, es decir, aquello que llamaremos *sintaxis polifónica discursiva*.

Nos enfocaremos de manera particular en el acento de *la voz trágica* y la forma como García Márquez logra articularla con las otras *voces discursivas* que hemos señalado, para con esto lograr configurar una primera imagen de un mundo ficcional y *metafórico de la realidad* de un pequeño pueblo latinoamericano llamado *Macondo*.

Observamos que el autor de la novela posee desde esta, su obra prima, una gran habilidad para articular dentro de su *voz* creativa las *voces* de distintos campos de la cultura, la literatura, la sociedad y la política que hacen parte de sus conocimientos o de su *dominio discursivo*. Con esto García Márquez crea un *espacio de significación* dentro del cual se genera el encuentro con el lector.

## Capítulo 2. Fundamentación teórica

(Ver en anexos tabla de conceptos)

Teniendo en cuenta tal carácter *polifónico discursivo* de la novela, es decir, pensando en la variedad de *voces discursivas* de distintos *ámbitos* de la cultura y la sociedad que la integran, incluso considerando los distintos enfoques teóricos desde los que ha sido abordada la obra de García Márquez, creemos apropiada para nuestro trabajo la fundamentación teórica ofrecida por el profesor Luis Alfonso Ramírez en “*Comunicación y discurso: La perspectiva polifónica en los discursos literarios, cotidianos y científicos*” (2007), es decir, nos ubicamos desde una perspectiva en la cual el lenguaje se define en relación con los procesos de comunicación y producción discursiva, así buscamos “entender el lenguaje como acción y no como producto” (Ramírez *Comunicación* y 18). De esta manera, la comunicación y el discurso son abordados fundamentalmente como acciones propias del ser humano. Partimos de la consideración inicial que “el discurso es un conjunto de voces agrupadas en una voz significativa ante unas necesidades concretas de relación comunicativa y acción” (Ramírez 17-18).

Es decir, *el discurso* como acción eminentemente lingüística, se genera desde la óptica de quien lo produce (yo), este organiza una serie de *voces* a partir de sus necesidades particulares, sin embargo, para acceder al acto comunicativo debe tener en cuenta a quien se dirige (tú) y articular todo un conjunto de saberes acerca del mundo referido (él) en las formas significativas propias del lenguaje como dimensión social y cultural.

Por su parte, *la comunicación* se define como la acción, predominantemente de carácter social y cultural, en la que paralelamente al discurso, de forma general y a partir de un tipo de necesidad (expresar, interactuar o conocer) se ubica un locutor frente a un interlocutor en cuanto a un mundo referido:

“La comunicación es un acto de individualización del locutor, quien por su participación en el acto grupal es socializado y, a la vez, actúa dentro del proceso de culturización mediante su participación en visiones, perspectivas y prejuicios de los saberes sobre los mundos” (Ramírez 91).

Más adelante Ramírez sintetiza el concepto como “la relación de uno con otro sobre algo” (Ramírez 91). Como se deduce de lo anterior los actores de la comunicación se corresponden con los actores del discurso así: locutor – yo, interlocutor, tú, mundo referido – él.

Para la organización del presente aparato teórico consideramos dos grandes *dimensiones*, una *comunicativa* externa a la obra y otra *discursiva* interna a la obra. Hacemos esta diferencia al considerar que *la comunicación* es el “medio para cumplir con intenciones, deseos y necesidades en general” (Ramírez 80), mientras *el discurso* es el “medio para articular un estado de comunicación con el acto a través del proceso de articulación de sus significantes” (Ibídem).

En cuanto al concepto de *voz* resulta fundamental desde esta perspectiva, pues el discurso es considerado, como ya lo hemos dicho, precisamente a través de la articulación de *voces* desde el locutor con respecto a un interlocutor sobre un mundo referido, así la *voz*:

“[I]ncluye no solamente esos contenidos de los enunciados efectivamente producidos o considerados como parte de una interacción, sino que la ampliamos a los saberes que son parte del tema de lo que se está mencionando. Incluimos como voces, también, los presupuestos y los ámbitos, marcos y dominios en los cuales se realiza la comunicación” (Ramírez 108).

Desde esta definición podemos entonces considerar el concepto de *voz* en dos niveles como hemos propuesto para la novela de nuestro interés, las *voces narrativas*

representadas en la enunciación voces de los tres personajes narradores y el nosotros del texto con el cual García Márquez prólogo y las *voces discursivas* que ya hemos enumerado y que pertenecen a saberes propios de la cultura y la sociedad.

Esta articulación o concurso de *voces narrativas* y *discursivas* dentro de la organización del lenguaje, particularmente en el acto de la comunicación literaria implica el concepto de *polifonía* el cual entendemos como:

“[T]odo ese mundo de saberes de los cuales cada uno de los comunicadores hace parte en diversas proporciones, diversos grados de claridad y confusión, forman un entramado de campos y marcos, algunos con límites más o menos precisos y otros definitivamente difusos, son voces con las cuales se arma su significación en los actos de comunicación. Voces recordadas e insertadas en el discurso con la integralidad significativa y como contenidos de delimitación de diverso orden” (Ramírez 107).

Definimos entonces la *polifonía* como el procedimiento mediante el cual el locutor incluye en su discurso las *voces* de los distintos *ámbitos* de los que ha hecho parte o conoce, así como sus *dominios* propios, para constituir una *voz* que desde el discurso propio logre insertarse en la mente del interlocutor a través del mutuo reconocimiento en el mundo como espacio de referencia.

A partir de lo anterior se deduce entonces que desde esta propuesta el lenguaje se define en relación con los procesos de comunicación y producción discursiva, así buscamos “entender el lenguaje como acción y no como producto” (Ramírez 18).

Respecto a la *dimensión comunicativa* externa a la obra, consideraremos los *espacios de significación*, los cuales son *dominio*, *ámbito* y *marco*, relacionados respectivamente con los niveles ocupados por los actores discursivos *locutor*, *interlocutor* y

*mundo referido*. Como *espacios de significación* entendemos un conjunto de saberes desde el cual se organizan los contenidos referenciales del discurso, es decir, como espacio de conocimientos compartidos a partir de la cultura, como lugar de intercambio entre el productor del discurso y su interlocutor.

Así, “los dominios se refieren a los conocimientos y experiencias específicos de cada uno de los individuos” (Ramírez 102). El *dominio* es entendido como el conjunto de saberes propios del productor del discurso y que resultan relevantes en la producción discursiva. Desde la anterior dimensión se ubica como un proceso relacionado con la *individualización*. “El dominio es un conjunto de voces de cada individuo como saberes y prácticas, unos repetidos del resto del grupo social, otros originales; pero sobre ellos tiene un manejo y control que sólo le pertenece a esa persona” (Ramírez 185).

Por su parte, el *ámbito* se refiere a la relación que desde el locutor se establece frente al interlocutor en cuanto a la organización de un conjunto de saberes articulados en el discurso. De este modo Ramírez plantea en cuanto al *ámbito*: “son saberes comunes a una actividad o práctica o a una profesión”. (Ramírez 102). Así, el *ámbito* es el proceso mediante el cual se organiza el lenguaje configurando un escenario de saberes implícitos que permite comunicarse con otro, al tenerlo en cuenta como su interlocutor. Este proceso se relaciona con predominio del proceso de *socialización*. “Los ámbitos son las prácticas y saberes constituidos en imaginarios colectivos que orientan las actuaciones en las profesiones, las técnicas, los oficios, las rutinas” (Ramírez 102).

En cuanto al *marco* es entendido como la organización dentro de la cual se da el discurso como práctica y sirve para delimitar los temas en torno a los cuales se da el acto comunicativo. Por lo cual se considera relacionado con el proceso de culturización. “Los



marcos se refieren a los conocimientos o saberes seleccionados de los ámbitos en la producción de cada uno de los discursos” (Ramírez 102).

Con esto pasamos a exponer la *dimensión discursiva* interna a la obra literaria. Ya hemos insistido en que los actores discursivos, en torno a los cuales se construye esta propuesta son yo, tú y él, emparentados en la dimensión anterior con los actores de la comunicación locutor, interlocutor y mundo referido, a partir de los cuales elaboramos las triadas conceptuales que estamos presentando.

El primer proceso de esta dimensión, y sobre el cual nos centraremos, lo hemos llamado *niveles de significación*, constituido por los niveles *textual*, *enunciativo* y *discursivo*, organizados teniendo en cuenta su nivel de complejidad.

Por *niveles de significación* entendemos el proceso mediante el cual el enunciador al tener en cuenta a un interlocutor *enuncia*, es decir, selecciona y organiza una serie de significantes en el texto como instrumento mediador de la acción discursiva. Es así como entendemos el *discurso* como la *enunciación* de un *texto*. Por otro lado, al tener en cuenta a su interlocutor el enunciador busca en la organización textual garantizar el éxito en la consecución de unos propósitos que son los que motivan su producción.

Para comenzar entonces con estos procesos hablaremos del más elemental el cual es el *nivel textual*. El texto se define como: “el resultado integrado en la constitución del discurso; es un componente e instrumento mediador en la comunicación. El texto es el contenido del mundo mencionado y marcado con el “él” y lo “otro” y en unas condiciones diferentes a las relaciones entre el “yo” y el “tú”. (Ramírez 156). El texto es la unidad elemental desde la cual realizamos el primer nivel de lectura al cual llamaremos lectura comprensiva, donde además se establece el ya mencionado *marco* entendido como la

organización dentro de la cual se da el *discurso* como práctica y sirve para delimitar los temas en torno a los cuales se da el acto comunicativo.

En segundo lugar, abordaremos el nivel de la *enunciación*, el cual se entiende desde Ramírez como: “una instancia significativa de marcación entre los interlocutores y su relación con lo referido” (Ramírez 168). Lo dicho sugiere que en la *enunciación* de un discurso se establece una relación entre el enunciador y lo enunciado, a partir de la consideración que necesariamente se hace desde la primera persona (yo) o enunciador hacia el interlocutor discursivo (tú), en cuanto a lo referido o enunciado (ello).

Así, Ramírez considera la *enunciación* como “la constitución de la forma significativa [sometida a los] modos y estilos de articulación del enunciador [...] como instancia discursiva, que es la expresión más directa del escritor o hablante.” (Ramírez 169).

La *enunciación* se divide a su vez en tres procesos: *ubicación*, *modalización* y *focalización*. Estos procesos buscan en definitiva crear una perspectiva discursiva desde la cual se ofrece la relación yo – locutor / tu – interlocutor acerca del mundo referido – él.

El primer proceso, la *ubicación*, busca la identificación de una perspectiva de tiempo (*temporal*), de lugar (*espacial*) y tercero, de sujetos que participan en la estructura enunciativa del discurso (*actoral*).

En cuanto a la *temporalización* “es la ubicación del *tiempo de realización de acciones* respecto al *tiempo de enunciación* considerado punto cero” (Ramírez 173). Es decir, se distingue entre el momento en el cual se ubica el narrador con respecto a la serie de eventos narrados, de modo que la temporalización es “la ubicación de los *eventos principales* en relación con *puntos de referencia*, ubicados a su vez con respecto a los *momentos de la producción del discurso* o de la *realización del acto de habla*.” (Ramírez 165-166) De

forma similar ocurre con la *espacialización* y la *autorización* donde a partir de un punto cero fijado desde la perspectiva del *enunciador* se establecen coordenadas de *espacio* y *persona*, como referentes que permiten relacionar el *discurso* con el mundo *referido*.

Desde la *enunciación* el proceso de *modalización* se refiere al “proceso mediante el cual el hablante presenta un *enunciado modalizado* por otro *enunciado modalizador* en un determinado mundo posible” (Ramírez 174). También Ramírez la considera como la relación calificadora del enunciador sobre lo anunciado, donde se identifican dos frases, una *modalizadora* y otra *modalizada*.

En cuanto a los mundos posibles son asumidos de manera distinta, lo que da lugar a una clasificación nuevamente trídica relacionada con actores discursivos yo – tú – él. Si la *modalización* se presenta en la relación entre el enunciado y la subjetividad propia del *enunciador*, la denomina *epistémica*. Si la *modalización* se presenta entre el enunciado y el deber ser frente al otro, la denomina *deóntica*, finalmente si la *modalización* se presenta entre el enunciado y el mundo referido la denomina *alética*. (Ramírez 174-176).

Por último, en cuanto a los procesos de la *enunciación* encontramos la *focalización* o punto de vista. Es un procedimiento mediante el cual el *enunciador* orienta la mirada de su interlocutor de manera enmascarada, hacia una perspectiva particular, conveniente al propósito que tiene al construir su discurso:

“Es una mirada oculta que hace relacionar la construcción de sentido en una dirección fijada por una especie de locutor oculto que generalmente trasciende el acto singular de producción del discurso. Las ideologías y las visiones son en términos generales ese punto de mira en el cual el autor se encamina para actuar en el lenguaje.” (Ramírez 117).

Para terminar con los niveles de significación en cuanto al *nivel discursivo*, lo entendemos como:

“[E]l acto de organización de los diferentes significantes fijando la relación entre locutor-discurso-interlocutor. Relación consistente en instaurar una condición subjetiva del locutor, mediante un acto de enunciación que genera un texto” (Ramírez 177).

De acuerdo con lo anterior, es claro que el locutor como productor discursivo prefigura a su interlocutor, quien debe reconocer y aceptar las condiciones que desde éste se establecen en el acto comunicativo y la organización del discurso. Es por esto que en este nivel de significación tiene predominancia el actor discursivo “tú”.

A este propósito, es decir, la consideración del tú -interlocutor-, desde el yo, -locutor-, es importante desarrollar el concepto de presuposición, entendida como la “voz atribuida al interlocutor y constituida como proceso inicial con el cual el locutor genera un discurso implícito” (Ramírez 177).

Este proceso que hemos llamado *presuposición* se da en tres niveles que nuevamente organizaremos en los niveles del yo – tú – él, de modo que tenemos presuposición en términos de la emotividad, el poder y el saber respectivamente.

En cuanto a la presuposición por emotividad consideramos que “el hablante puede prefigurarse voces de carácter afectivo del otro. Presuponer en un sentido positivo, negativo o indiferente [...] la percepción del interlocutor” (Ramírez 178). La presuposición que se da en términos del poder, está dada en la medida que “las presuposiciones son voces nacidas en las relaciones de poder y jerarquía [...] lo cual resulta en una comunicación entre iguales, o entre un superior y un subordinado, o lo contrario” (Ibídem). Por último, presuposición en términos de saber “es la voz de saberes supuestamente dominados por el

interlocutor; acción propia de ciertos discursos por la necesidad de solucionar carencias de información” (Ibídem).

Otra explicación importante se da en relación con la presentación de los niveles de lectura, organizados igualmente en forma triádica desde una propuesta de hermenéutica interpretativa como que la hemos venido exponiendo. Estos niveles son el *comprensivo*, el *analítico* y el *crítico*. Tales niveles de lectura los expondremos en relación con los niveles de significación, *textual*, *enunciativo* y *discursivo* respectivamente.

Para comenzar la lectura comprensiva, en el nivel de significación textual simplemente se da cuenta de la estructura del discurso a nivel del contenido, es el nivel elemental de las categorías gramaticales, de la cohesión y la coherencia, por lo cual atiende al espacio de significación del *marco*. Es una “lectura de las secuencias de contenidos referenciales o proposicionales que constituyen la historia” (Ramírez 255).

En segundo lugar, la lectura analítica, que corresponde al nivel de la producción y recepción discursiva, asociado como ya dijimos al *nivel de significación* de la *enunciación*, donde se “examina la perspectiva creada por un narrador o enunciadador y expresada por marcadores explícitos o implícitos de primera persona” (Ramírez 255). En este caso la lectura se dirige al espacio de significación del *dominio*.

Por último, la lectura crítica donde se considera a nivel social la posición del discurso frente al mundo, particularmente frente a los discursos dominantes. Esta lectura se encuentra en el *nivel de significación discursivo* y “es una lectura trascendente y exploradora del sentido de la obra. Es como la apropiación significativa lograda por el lector”. (Ibídem). Por lo anterior este nivel de lectura se enfoca en el espacio de significación del *ámbito*.

Alcanzar el nivel crítico siguiendo nuestra propuesta hermenéutica, es el objetivo principal de la presente indagación a propósito de la producción y recepción del discurso literario. Tratando de establecer los elementos que puedan permitirnos construir una propuesta de construcción de sentido apoyados en el anterior aparato teórico aplicado de forma pertinente a la novela.

Desde estos tres niveles de lectura podemos ubicar nuestro planteamiento acerca de los que llamamos: 1. *Sintaxis polifónica de las voces narrativas* y 2. *Sintaxis polifónica de las voces discursivas*.

La primera, compuesta por los *monólogos internos* de tres personajes narradores, la podemos reconocer en los niveles de *lectura comprensiva y analítica*, donde la construcción de la secuencia de un relato (*nivel comprensivo*), articulada a través de las *voces* de una serie de *personajes narradores* (*nivel analítico*) establece desde la obra concebida como ficción, una relación entre los *actores discursivos* internos a la obra, *Yo* (quien narra) y *Tú* (a quien se dirige este discurso).

Al considerar que la *sintaxis polifónica narrativa* se compone de los *monólogos internos* de tres personajes narradores, Isabel, el niño, el coronel, es importante proponer una definición para nuestro caso desde el concepto de *enunciación*, de tal modo que un *monólogo interno* se produce cuando el locutor se considera a sí mismo como interlocutor y en el silencio de sus pensamientos desarrolla un relato.

Esta *sintaxis narrativa* se organiza dentro de un creciente horizonte de comprensión del relato en orden cíclico: el niño – Isabel – el abuelo/coronel – el niño, en una *espacialización y temporización focalizadas* sobre la figura del muerto, el cual se va constituyendo en *enigma* y se va resolviendo en parte desde la *visión de mundo* del *patricio* que es el coronel. Sin embargo, en este sentido la misma novela deja leves fracturas en el

*horizonte de comprensión*, pues es el relato que pensaríamos más limitado, el del niño, es el que corrige la percepción del abuelo en cuanto al presente inmediato, (la agresión del alcalde militar). En cuanto a su inmediato pasado, sus paseos al río con sus amigos, dentro de una experiencia con rasgos evidentemente homosexuales, son recuerdos y reflexiones dentro de su *monólogo interno* que probablemente no compartiría con su abuelo, retando con esto la posición dominante.

En cuanto al concepto de *narrativa*, cabe señalar que es donde predomina la necesidad de conocer desde la perspectiva del *mundo referido*, asociada al proceso de *culturización*. Es definida por Ramírez como “la utilización en la literatura de una de las posibilidades de distribución de las voces en el discurso; distribución que responde a la necesidad de contar, ante la carencia de información.” (Ramírez 222). Esto resulta importante, desde la consideración que hacemos acerca de la presencia de la *voz* de la novela policiaca en la novela “*La hojarasca*” (1955) y la solución de lo que llamaremos *enigma*.

La segunda *sintaxis polifónica*, que hemos llamado *discursiva*, rebasa esta dimensión interna a la obra literaria y llega a la *dimensión comunicativa (nivel crítico)* al lograr *apelar* al lector en el acto comunicativo de lectura de una novela. Corresponde, entonces a la relación externa entre el locutor, el autor García Márquez con los interlocutores, lectores alrededor del mundo entero. A propósito del discurso de carácter literario, cabe la precisión desde la propuesta del profesor Ramírez:

“La literatura es la expresión de la libertad del sujeto para mirar y considerar desde sus mundos internos a los mundos externos como propios. El lenguaje se le dispone al sujeto en su posibilidad de originar voces escrutadoras de los imaginarios propios y de todos.” (Ramírez 216).

Esta fórmula parte desde la necesidad de expresar tal individualidad, por lo que se establece obviamente desde el yo-locutor, el autor, quien organiza, como lo sugiere nuestro análisis de la obra, una serie de *voces* desde su *dominio* propio, el cual consideramos abarca el conocimiento de las *voces discursivas* que hemos propuesto para nuestro análisis.

En cuanto a tales *voces discursivas* es importante que hagamos una breve conceptualización de cada una. Luego retomaremos estas *voces* en el capítulo dedicado a los antecedentes teóricos en la crítica a esta novela.

Empezaremos por la *voz de la tragedia griega*. Consideramos que esta es la *voz* más acentuada en la novela por lo que nos extenderemos en su definición señalando su presencia en la novela.

Teniendo en cuenta que nuestro enfoque es *discursivo*, consideramos, sin embargo, en este punto pertinente tomar algunos elementos del campo de la *sociocrítica*. Para la definición de *tragedia* nos remitimos a George Lukács en “*El alma y las formas: Teoría de la novela*” (1911). Su planteamiento se fundamenta en la concepción de *la forma*:

“La *forma* es juez supremo de la vida. El poder dar forma es una fuerza juzgadora, algo ético, y en toda configuración está contenido un juicio de valor. Todo tipo de dación de forma, toda forma de literatura es un estadio en la jerarquía de las posibilidades de vida: *la palabra que todo decide sobre un hombre y su destino queda dicha en cuanto que se determina que forma soportan sus manifestaciones de vida y qué puntos culminantes exigen*” (Lukács, *El alma* y 272 *Cursivas mía*).

En la novela, como lo veremos en la lectura analítica, es a través de *la palabra* como el médico sella su *destino*, al negar la atención a los heridos y también es *la palabra*



del pueblo la que lo condena frente a su falta de solidaridad. Por último, es *la palabra* del coronel, empeñada al médico quien salvó su vida, la que lo obliga a enfrentar ese momento de media hora en el cual debe consagrar en una *forma trágica* su destino al cumplimiento de su *palabra*, como una ley inscrita en su condición de clase, la que incluso impone a su familia. Sin embargo, *la palabra* del coronel no es del todo trágica, pues logra negociar y conciliar su postura frente a la negativa del pueblo mediante el soborno al alcalde-militar desde su condición económica privilegiada. Por supuesto debemos tener presente la distancia entre el género griego y la novela colombiana que nos ocupa, recordando que nuestra propuesta realiza un acercamiento entre las dos obras mediante el concepto de *voz*.

Para entender lo anterior con relación al propósito de nuestra investigación es importante tener presente la posición de Lukács en cuanto a concebir *la forma* como un procedimiento de la conciencia que permite organizar el mundo bajo una perspectiva ética y estética construida mediante *la palabra*. Como se afirma en la anterior cita *la forma* permite organizar dentro de un universo de valores los distintos niveles y aspectos de la vida y el destino del ser humano. *La forma* es pues fuerza y poder del hombre (su *alma*) sobre un mundo construido desde la perspectiva humana, sujeto a su posición y visión frente al mismo. Este orden *estético* y *ético* es lo que queda reflejado en la obra, primero, en la *palabra* del médico de no salir a atender a los heridos en concordancia con su anterior decisión de no volver a practicar la medicina, y segundo, en la *decisión* del coronel de mantener su *palabra* al dar sepultura al médico, aún en contra de la amenaza que representa contrariar la decisión del pueblo.

En cuanto a la perspectiva *estética* más adelante Lukács plantea que *la forma* tiene la posibilidad de “crear por sus propias fuerzas las condiciones, el objeto y su mundo circundante antes de que pueda empezar su propia actividad apriórica” (Lukács 306). Es

decir, que *la forma estética* precede al mundo que representa, lo crea de acuerdo con su lógica y valores preestablecidos. Así, el hombre trata de introducir en la totalidad que representa el mundo de las formas la estructura del mundo natural, del cual, en cambio, no tenemos una visión total: “La vida: Nunca se vive nada completamente y hasta el final” (Lukács 244).

En cuanto a la definición de *alma* es desde Lukács, la voluntad creadora determinada por su posición frente a la historia y la filosofía de cada época: “El alma real quiere consumir el valor último de la personalidad en la vida real, [que] en cualquier otra situación se encuentra en estrecheces y oprimida” (Lukács 266).

*El alma* es el eje dentro del cual se configura y crea *la visión de mundo* subjetivada y representada a través de *la forma*, en la cual se materializa la posición *ética y estética* de los *personajes trágicos*, de su *alma*, diríamos dentro de nuestro enfoque de su *palabra* en el *texto* de la novela. Particularmente, a propósito del *alma trágica* resalta su carácter carente de relatividad, consagrado de forma absoluta a su propio destino, sin posibilidades u opciones:

“Ante un Dios sólo el milagro tiene realidad. Para él no puede haber relatividad, ni transición ni matiz. Su mirada arrebató todo acaecer su temporalidad y ubicación. Ante él no hay ya diferencia entre apariencia y esencia, entre fenómeno e idea, entre acaecimiento y destino. La cuestión del valor y la realidad pierde aquí su sentido: el valor creará aquí la realidad, no será proyectado en ella por sueños o interpretaciones. Por eso toda verdadera tragedia es un misterio” (Lukács 245).

Tal carencia de *relatividad*, tal determinación consagrada al cumplimiento inexorable del *destino* y de *la palabra* se expresa en dos personajes de la obra como lo expusimos al principio de este apartado. En primer lugar, en el médico, quien una vez se

compromete con su *palabra* a no volver a practicar la medicina, lleva tal decisión al extremo de negar la atención a los heridos del pueblo en la noche en que se produce una masacre del ejército sobre la población. En segundo lugar, de forma parcial en el coronel, quien impone su decisión personal frente a la decisión de todo el pueblo, aun a costa de poner en riesgo su propia integridad y la de su familia. Sin embargo, como ya habíamos dicho el coronel en realidad puede conciliar sus valores e imponer su *visión de mundo* sin constituirse en un personaje trágico, pues haciendo uso de su posición económica soborna la autoridad del pueblo, el alcalde militar, de forma que con ayuda de la fuerza física de su servidumbre y la compañía de su hija y nieta logra cumplir su *palabra* y dar sepultura al médico.

En relación con el concepto de *tragedia* se hace necesario a su vez tener una definición del concepto de *visión de mundo* que tomaremos desde Hélène Pouliquen (1992) y Lucien Goldmann (1955).

Pouliquen lo conceptualiza como “la interpretación del mundo característica de una clase o grupo social” (Pouliquen *Teoría* y 13). Para el presente trabajo y acorde a la propuesta de Pouliquen, este grupo social será denominado con el término *patricios*, refiriéndonos al grupo de los fundadores, aristócratas del pueblo, es decir, el coronel y su familia, marcados con el actor discursivo *nosotros* del prólogo de la obra y opuesto al grupo denominado en la misma novela con el término *hojarasca*, los forasteros llegados al pueblo con el impulso desordenado y pasajero de la compañía bananera.

En cuanto a la propuesta de Goldmann el concepto de *visión de mundo* nos es útil para entender que:

“Una idea, una obra sólo obtienen su verdadera significación cuando se han integrado en el conjunto de una vida y de un comportamiento. Además,

frecuentemente el comportamiento que permite entender la obra no es el del autor, sino el de un grupo social (al que tal vez el autor no pertenezca) y, especialmente cuando se trata de obras importantes, el de una clase social” (Goldmann *El hombre y 17*).

Con lo anterior hemos hecho un acercamiento desde la socio-crítica al concepto de *visión de mundo* en la novela de García Márquez. Ahora particularizaremos acerca del contexto socio-cultural dentro del cual surge esta *visión de mundo* característica de García Márquez a la que hemos denominaremos *patriciado liberal costeño*.

Es importante señalar que esta época está marcada por la Guerra de los Mil Días (1889-1902), la cual significó la pérdida de Panamá y con ella la derrota del *patriciado liberal costeño*. Es un momento en el cual América Latina comienza a incorporarse al sistema mercantilista europeo y norteamericano.

Así, en la última década del siglo XIX y principios del XX, la industrialización y el imperialismo ejercieron una influencia no sólo en el plano económico sino además político.

Según José Luís Romero en “*Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*” (1976) las naciones industrializadas “se creyeron autorizadas a conseguir mercados por la fuerza” (Romero 175). De este modo, utilizaron todo tipo de estrategias para dominar económica y políticamente la región. La penetración del capital extranjero en Latinoamérica propició no sólo la extracción de sus recursos naturales, sino que aseguró su dependencia económica del modelo imperialista: “Colombia sufrió un proceso similar al producirse las inversiones extranjeras en el banano y, posteriormente, en el petróleo” (Vitale “*Nueva historia*” 121).

El imperialismo tampoco se limitó al campo económico y político, sino que incluyó la intervención militar con intereses expansionistas de los Estados Unidos. Fue así como se originó la Guerra de los Mil Días:

“Los norteamericanos se apoyaron en la tradición autonomista de los panameños para estimular su independencia política y formal el 3 de noviembre de 1903 y respaldarlos con sus tropas para impedir el avance del ejército colombiano” (Vitale125).

Específicamente, cuanto al concepto de *patriciado liberal*, de José Luís Romero, es importante resaltar su planteamiento sobre la concepción del papel ideológico que cumplen las ciudades en el régimen colonial español. De este modo, *la ciudad ideológica*, para usar el mismo término del autor, se concibe bajo dos premisas esenciales: “una era el carácter inerte y amorfo de la realidad preexistente. La otra era la decisión de que esa realidad (...) no llegara a tener un desarrollo autónomo y espontáneo” (Romero “*Latinoamérica: las ciudades*” 13).

Es decir, la ciudad de la Colonia española fue construida desde un principio para delimitar y organizar bajo una forma de control absoluto a la población. Este tipo de ciudad, la ciudad hidalga, se caracteriza por conservar las formas propias del dominio español. Sin embargo, los grupos humanos como tal fueron evolucionando, desde sus rígidas formas coloniales de separación entre clases y razas, hasta la época de la Independencia, en la cual surge una nueva *burguesía liberal*, la cual:

“(S)e formó en las luchas por la organización de las nuevas nacionalidades, y que constituyó la clase dirigente de las ciudades (...). Las ciudades fueron *patricias* porque en ellas se desarrolló el experimento fundamental del proceso constitutivo de cada país y en su ámbito se consolidó la nueva clase directora, con sus peculiares formas de vivir y pensar” (Romero, 173 *Cursivas mías*).

En el caso particular de la novela “*La hojarasca*” (1955) precisamente la llegada de la compañía bananera, y con ella la del tren, marcan la irrupción dentro del *complejo*

*cultural costeño*, como lo denomina Ángel Rama (1991), en el equilibrio social de la ciudad dirigida por el *patriciado liberal costeño*, representado en el espacio mítico de *Macondo*, a través de la figura del abuelo-coronel, de un nuevo mundo capitalista, heterogéneo, ambiguo, desordenado: la *hojarasca*, representada detalladamente en el prólogo de la obra, y como había dicho anteriormente en una perspectiva muy particular de *visión del mundo* desde el Caribe:

“Allí vinieron confundidos con la *hojarasca humana*, arrastrados por su impetuosa fuerza, los desperdicios de los almacenes, de los hospitales, de los salones de diversión, de las plantas eléctricas, desperdicios de mujeres solas y de hombres que amarraban la mula en un horcón del hotel, trayendo como único equipaje un baúl de madera o un atadillo de ropa, y a los pocos meses tenían casa propia, dos concubinas y el título militar que les quedaron debiendo por haber llegado tarde a la guerra” (Márquez “*La hojarasca*” 11-12, Cursivas más).

La palabra *hojarasca*, proviene de hecho de un recuerdo en el ámbito aristocrático familiar de García Márquez que hemos descrito como *patriciado liberal costeño*:

“El título me saltó a la cara, como el más desdeñoso y a la vez compasivo con que mi abuela, en sus rezagos de aristócrata, bautizó a la marabunta de la United Fruit Company: *La hojarasca*” (García *Vivir para* 440 Cursivas más).

Así, aparece en la novela una sensación de nostalgia en el Caribe que hemos entendido como *complejo cultural costeño*, sobre el esplendor de la época del *patriciado liberal*, correspondiente a la etapa, ya reseñada. *Macondo* es un poblado arrasado por la explotación industrial, bajo un sometimiento político que es considerado ilegítimo desde la valoración de los *patricios*:

“Para entonces la compañía bananera había acabado de exprimarnos y se había ido de Macondo con los desperdicios de los desperdicios que nos había traído. Y con ellos se había ido la hojarasca, los últimos rastros de lo que fue el próspero Macondo de 1915. Aquí quedaba una aldea arruinada, con cuatro almacenes pobres y oscuros; ocupada por gente cesante y rencorosa, a quien atormentaba el recuerdo de un pasado próspero y la amargura de un presente agobiado y estático. Nada había entonces en el porvenir salvo un tenebroso y amenazante domingo electoral” (García “*La hojarasca*” 130).

En cuanto al concepto de *complejo cultural costeño* es el término que usa Rama para referirse al fenómeno latinoamericano dentro del cual, a partir de la delimitación político-administrativa de la Colonia española, se generaron zonas con un acervo cultural particular, “donde se elaboran formas específicas que tiñen los productos de determinada zona” (Rama *La narrativa de* 31). De este modo, considera que “hay zonas enormemente diferentes, algunas de las cuales han sido rectoras culturales y que por lo tanto han sometido al resto del país” (Rama *La narrativa de* 33).

En cuanto a la posición de abuelo-coronel como representante del *patriciado liberal costeño*, resultan importantes las consideraciones de Plinio Apuleyo Mendoza:

“Muy joven, el coronel había participado en las guerras civiles que liberales federalistas y librepensadores habían librado contra gobiernos conservadores cuyo soporte eran latifundistas, el clero y las fuerzas armadas regulares. La última de estas guerras, iniciada en 1899 y terminada en 1901, había dejado en los campos de batalla cien mil muertos. Toda una juventud liberal, formada en el culto a Garibaldi y al radicalismo francés, que iba a los combates con camisas y banderas rojas, había sido diezmada” (Apuleyo *El olor de* 5).

Regresando a Rama es importante considerar su propuesta en cuanto a la oposición que sugiere del *complejo cultural costeño* que hemos caracterizado desde la postura ideológica del *patriciado liberal costeño*, frente a los *complejos culturales* propios de interior del país, descritos como dominantes en el aspecto no sólo político sino además de la producción intelectual que se pretende hacer visible, de tendencia prominentemente conservadora: “Así, por ejemplo, cuando hablamos del complejo bogotano o del complejo santandereano, nos referimos a dos grandes centros que han regido la vida intelectual del país” (Rama *La narrativa de* 33). Un poco más adelante Rama complementa diciendo: “Cuando el país se jacta de poseer la forma más pura del español, no hace sino endiosar uno de los modos del arcaísmo” (Ibídem).

En cuanto a esto, de regreso sobre el texto de Vidale:

“Ecuador y Colombia fueron de los pocos países donde la oligarquía conservadora logró recuperar el poder, luego de haber sido desplazada por las revoluciones liberales del siglo XIX” (Vidale 122).

De esta manera, luego de lo expuesto anteriormente, consideramos que en esta novela la narrativa de Gabriel García Márquez, circunscrita en el espacio del *patriciado liberal costeño*, representado en la figura del abuelo-coronel, se ubica en oposición frente a los *complejos culturales* dominantes de orden conservador propios del interior del país.

Para la definición de *la voz de la novela policíaca* recurriremos al trabajo de Hubert Pöppel “*La novela policíaca en Colombia*” (2001), quien la circunscribe en el estilo clásico inglés de los años veinte:

“Esa novela policíaca sería un texto literario con extensión de unas 200 páginas, que tiene como tema exclusivo (el *plot*) la investigación de un asesinato por parte de un detective no vinculado a la policía y que llega a la solución con métodos puramente



racionales, lógicos e intersubjetivamente aceptables. Los acontecimientos se ubican en un espacio local y temporal bien enmarcados, con un número limitado de personajes. La novela, por su parte, se limita estrictamente a contar lo relacionado con el crimen, su investigación y solución; no se permite digresiones políticas, sociales, psicológicas o de otra índole” (Pöppel *La novela policíaca* 7).

Algunos de estos elementos efectivamente se encuentran en el estilo de la primera novela de García Márquez que nos ocupa, como lo es la ubicación temporal y espacial bien definida, la no intervención directa (aunque sí de forma indirecta y en algunos casos quizás involuntaria) de elementos ideológicos del autor y, fundamentalmente, la construcción de un *enigma*, que el lector debe ir resolviendo a través de unas *claves* que va encontrando en la *narración* y uniendo para alcanzar una *solución*. Sin embargo, al igual que con la *tragedia*, el lugar de la *novela policíaca* se entiende en la novela desde el concepto de *voz*, pues García Márquez no escribió nunca una novela policíaca, su propósito siempre fue dejar abiertos los *enigmas* frente a múltiples posibles soluciones.

Para abordar una definición de *la voz del periodismo* acorde con nuestra propuesta tendremos en cuenta los textos publicados por García Márquez entre 1948 y 1952 compilados en “*Textos costeños*” (1981) con prólogo por Jacques Gilard: “su actividad periodística se desarrolló dentro de un género específico que es el comentario” (García *Textos costeños* 27). En cuanto a lo anterior es necesario introducir en el trabajo de Gilard una acotación para considerar, en concordancia con Atorresi (1996), que una buena parte de los *comentarios* recopilado aparecieron en un lugar y con un nombre fijo en el periódico correspondiente, por lo que además podríamos considerar el término “*columna*”. Tuvo dos, una en el periódico El Universal, “*Punto aparte*”, y en el periódico El Herald, “*La jirafa*”.

En cuanto a la definición del género, lo tomaremos de Ana Atorresi en “*Los géneros periodísticos*” (1996). Dado el tipo de actividad que ejerce García Márquez nos interesa la definición de periódico entendido como:

“(T)odo medio impreso editado en un determinado país, destinado al público, cuyas publicaciones constituyan una serie continua, con un mismo título, que muestren una determinada periodicidad” (Atorresi *Los géneros* 13).

En la definición de comentario, tendremos en cuenta su clasificación de los géneros periodísticos según su intención: informativo, de opinión y de entretenimiento. El comentario o la columna ubicados en el subgénero de opinión se definen como:

“(E)n el comentario un periodista (...) analiza algún acontecimiento o problemática de actualidad tratando, supuestamente, de recoger y expresar, sobretodo, la opinión pública; es decir, que el periodista intentaría dar una imagen del suceso que traduzca su repercusión en la sociedad.” (Atorresi 38).

Consideramos de suma importancia para la génesis narrativa del autor tales espacios de reflexión y creatividad en el periodismo durante esta particular época de su vida.

A propósito de la definición del estilo dentro del cual se ha inscrito la obra de García Márquez a saber: *realismo mágico*, *real maravilloso* o simplemente *realismo*, es una discusión que necesita un espacio mucho más amplio dedicado al particular, por lo que no es nuestro propósito resolver el asunto en este trabajo enfocado al análisis del aspecto *polifónico* de la novela.

Es importante aclarar que consideraremos el aspecto del estilo, la narrativa “*garciamarquiana*”, en relación con la *transposición poética de la realidad* en la *metaforización* que es *Macondo*, por lo cual, para nuestra propuesta delimitaremos el problema mediante el término *realismo macondiano*, de modo que circunscribimos el

término, aunque no de forma restrictiva, a las primeras obras de García Márquez, hasta “*Cien años de soledad*” (1967). No vamos a desarrollar de forma profunda la propuesta de este término, pero nos será útil para tomar distancia frente a los tres ya presentados para calificar la obra de García Márquez.

Definiremos el *realismo macondiano*, como el estilo particular de Gabriel García Márquez en el cual, dentro del relato de características realistas, aparece de forma espontánea y repentina un elemento *maravilloso* que, sin embargo, dentro de la *lógica macondiana*, es percibido como algo cotidiano. Por la ausencia de mayores explicaciones o demostraciones frente al evento *maravilloso*, el narrador supone un interlocutor que ha aceptado este sutil paso de lo real a lo irreal sin mayores resistencias.

Desde el punto de vista de *la visión de mundo* del autor es importante decir que ésta, como ya lo mencionamos, se proyecta hacia la *trasposición poética de la realidad decadente* de su pueblo natal, Aracataca, mediante su *metaforización* en el espacio mítico de *Macondo*.

En relación con lo anterior es importante una breve referencia a la manera como el mismo Gabriel García Márquez en su ensayo “*Fantasía y Creación literaria*” (1998), retrata a la región caribe en el momento en que llegaron los españoles. Allí, se generó según él, un problema a nivel de la lengua en cuanto a su capacidad representativa del nuevo mundo, al cual llegaron los europeos con una experiencia distinta, haciendo ver que en este contexto: “la realidad va más lejos que la imaginación” (García *Fantasía* y). De este modo, expone las dificultades que siempre han tenido los escritores del Caribe: hacer caber dentro del idioma traído por los españoles una realidad llena de asombros como esta.

En este mismo aspecto coincide García Márquez con José Luís Romero, quien por su parte plantea:

“La mayor sorpresa de los conquistadores fue, sin duda, la que les deparó el descubrimiento del mundo tropical. (...) En él aprendieron a conocer una naturaleza sorprendente y húmeda. Pero también aprendieron a conocer un mundo que tenía otra escala.” (Romero *Latinoamérica: Las ciudades* 45-46).

Por otra parte, García Márquez considera que la influencia de la cultura africana en la región es también de suma importancia:

“(S)e forjó un sentido de libertad sin término, una realidad sin Dios ni ley, donde cada quien sintió que le era posible hacer lo que quería sin límites de ninguna clase: y los bandoleros amanecían convertidos en reyes, los prófugos en almirantes, las prostitutas en gobernadoras. Y también lo contrario.” (Márquez *Fantasia y*).

Así, esta percepción del Caribe, como *complejo cultural* enriquecido por el mestizaje, donde la realidad supera la fantasía llenándola de asombrosos relatos que conforman una cultura particular, es importante para abordar la *visión de mundo* del *patriciado liberal costeño*. En la novela “*La hojarasca*” (1955), pueden observarse las anteriores consideraciones en cuanto a la manera como se construye una imagen del mundo asombroso que es el Caribe:

“(A)quel extraño militar que en la guerra del 85 apareció una noche en el campamento del coronel Aureliano Buendía, con el sombrero y las botas con pieles y dientes y uñas de tigre y le preguntaron: “¿Quién es usted?”. Y el extraño militar no respondió; y le dijeron: “De dónde viene”. Y todavía no respondió; y le preguntaron: “¿De qué lado está combatiendo? Y aún no obtuvieron respuesta alguna del militar desconocido, hasta cuando el ordenanza agarró un tizón y lo acercó a su rostro y lo examinó por un instante y exclamó escandalizado: “¡Mierda! ¡Es el duque de Marlborough!” (García *La hojarasca*143)

En cuanto a las influencias literarias presentes en la configuración del *realismo macondiano* sobre el final realizaremos un breve comentario en torno a la relación de “*La hojarasca*” (1955) con dos autores, Virginia Woolf con la novela “*La señora Dalloway*” (1925) y William Faulkner con “*Mientras agonizo*” (1930). Esto de acuerdo con lo que el mismo autor asegura en su artículo de 1950 “*Problemas de novela*”, publicado en su columna “*La jirafa*” compilado en dos volúmenes con prólogo de Jaques Gilard, titulado “*Textos costeños*” (1981). Para aquella época García Márquez reconoce la pobreza en la producción novelesca en Colombia:

“Mejía Vallejo ha dado una lista más o menos completa de novelistas colombianos, pero no se decide a responder si realmente se ha escrito una novela entre nosotros” (García *Textos costeños* 202).

En consecuencia, García Márquez, al tiempo que lanza una dura crítica contra la crítica literaria colombiana, particularmente se refiere a Manuel Mejía Vallejo: “Nunca (...) se habían resuelto tantos problemas en tan pocas líneas” (García *Textos costeños* 201), reconoce y parece que acepta la demanda que él mismo hace al observar tal carencia en la tradición literaria colombiana:

“Todavía no se ha escrito en Colombia la novela que esté indudable y afortunadamente influida por los Joyce, Por Faulkner o por Virginia Woolf. Y he dicho “afortunadamente”, porque no creo que podríamos los colombianos ser, por el momento, una excepción al juego de las influencias” (Ibídem).

Consideramos entonces que precisamente con esta primera novela, García Márquez pretende constituir un estilo propio y de vanguardia dentro de la pobre tradición literaria en Colombia de aquella época.

Por último, pese a que esta relación hasta ahora sólo se ha reseñado muy brevemente en algunos artículos periodísticos y que no contamos con ninguna evidencia que nos indique que García Márquez conocía esta obra, tendremos en cuenta la “*Antología de Spoon River*” (1915) del poeta norteamericano Edgar Lee Master. Nos parece pertinente la obra por la *metaforización* mediante un mundo ficcional (*Macondo – Spoon River*) sobre la *visión de mundo* de un pueblo, la construcción de un espacio ficcional, mediante la articulación de una serie de relatos en las múltiples *voces* de los pobladores de un lugar y una cultura.

Precisamente con relación a lo anterior, para abordar *la voz de la tradición oral* en su definición nos parece pertinente y coherente el artículo *La Oralidad* de Esteban Monsonyi (1990) en la Revista *Oralidad: Anuario para la investigación y el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*, publicada por la Unesco en la ciudad de La Habana.

Monsonyi inicia celebrando la importancia que para ese entonces ya venía cobrando la oralidad dentro de la reflexión científica ya que, según su exposición, ésta se consideraba banal o evidente. La situación cambia y da lugar fundamentalmente a estudios en dos direcciones que no se contradicen y por el contrario se nutren de forma mutua. Por un lado, estudios surgidos por el interés sobre las culturas orales, sin tradición escrita, mucho más numerosas y variadas, y por otro lado, estudios que tratan de entender la importancia de la oralidad dentro de las cultura escritas. Aquí, considera no sólo la tradición oral del pasado sino la cultura oral contemporánea. Dentro de esta tendencia identifica a su vez dos posturas:

“(U)na que reivindica una oralidad hasta cierto punto literaria (...) y otra que busca explorar el poder expresivo y comunicativo de la palabra y enunciada en condiciones ordinarias” (Monsonyi *Oralidad* 5).

Más adelante Monsonyi tiene en cuenta la contradicción planteada por algunos estudiosos de la oralidad (entre ellos Walter Ong), en cuanto a la posibilidad de hablar de literatura oral: “Considerando que lo literario se basa y tiene que basarse en la letra, la cual implicaría la escritura” (Monsonyi 7).

Monsonyi contradice tal postura apoyándose en los siguientes argumentos. Primero, la palabra “littera” en latín no solo significa letra, sino además unguir o embadurnar, con lo cual propone otra acepción “marca producida por unto o pintura” (Ibídem). En segundo lugar, considera que pese a las diferencias evidentes en cuanto a la transmisión y la lógica de lo oral y lo escrito, ambas representan “un conjunto de manifestaciones creativas del lenguaje humano que forman un cúmulo de mensajes culturalmente válidos y a veces estéticamente marcados” (Ibídem). Así llega a considerar “terriblemente deformante de las múltiples culturas confinar la capacidad de crear literatura únicamente a las culturas gráficas” (Ibídem).

Desde lo anterior, pasamos a la definición de oralidad en Monsonyi:

“La oralidad viene siendo el conjunto de usos culturales relevantes del lenguaje hablado, en tanto que diferente u opuesto al escrito, gestual, corporal o representado en imágenes u otras percepciones, además de relacionado con valores, actitudes y conductas que solo se dan ante manifestaciones del lenguaje articulado y de viva voz, con exclusión parcial o total de cualquier otro sucedáneo que pretenda complementarlo o reemplazarlo” (Monsonyi 6).

Más adelante, nos apoyaremos en los referentes biográficos de Saldívar Dasso para considerar el trabajo de campo que significó para García Márquez sus viajes por la costa Caribe como vendedor de libros y la visita a Aracataca con su madre. Momentos en los cuales recoge del contacto con la gente el acervo, el *dominio* de la cultura y tradición oral del Caribe colombiano necesario para lograr realizar la *trasposición poética* de esa realidad en la *metaforización* que es *Macondo*.

Para terminar con esta propuesta teórica sobre la oralidad es pertinente su definición de literatura en la cual, precisamente abre el espacio para considerar la oralidad como manifestación literaria:

“Cualquier conjunto de textos de suficiente relevancia socio cultural que forme parte del patrimonio cognitivo y afectivo de un grupo humano determinado, y sea transmitido de generación en generación en forma ininterrumpida, aunque sujeta a cambios diacrónicos. *En este contexto parece secundario si tal material es oral o escrito*” (Monsonyi 7 Cursivas más).

Con lo anterior podemos considerar que la tradición oral de la costa caribe colombiana constituye una *tradición literaria oral* de la cual se nutre el autor García Márquez para ir constituyendo un espacio *metafórico* como lo es *Macondo*.



**Capítulo 3: Antecedentes en los acercamientos teóricos a la obra “*La hojarasca*” (1955) y en general a la primera etapa de la obra de Gabriel García Márquez**

Para organizar nuestra revisión sobre la inmensa bibliografía que la crítica literaria ha dedicado a la obra de García Márquez tendremos en cuenta aquellos estudios que se han hecho en relación con la presencia de las *voces* por nosotros propuestas en el análisis de la novela “*La hojarasca*” (1955), esto es, voz de *la tragedia, la novela policiaca, el periodismo, el realismo literario y la tradición oral del caribe colombiano*. Hemos organizado los artículos de acuerdo con estas *voces*, sin embargo, como podremos observar en algunas de los textos éstas aparecen ya integradas, lo cual finalmente apoya nuestra propuesta de *lectura polifónica*.

Empezaremos con la aproximación de Mario Vargas Llosa en “*Historia de un deicidio*” (1971). Este extenso texto, una de las investigaciones más completas y profundas que se conocen de esta primera etapa de la obra de García Márquez, nos interesa por cuanto hace un recorrido desde la experiencia de vida del autor en su natal Aracataca, hasta la *transposición poética* en espacio de *Macondo* de sus *demonios* que transforma mediante la aproximación distintas fuentes literarias, dentro de las cuales tiene en cuenta, para nuestro interés, el género trágico, con la obra “*Antígona*” de Sófocles, la novela policiaca, el género periodístico y las obras de Virginia Woolf y William Faulkner.

Vargas Llosa se enfoca en los elementos externos a la obra, como lo son la vida y experiencias del autor de la novela, así como su contexto social, para tratar de encontrar en ello las resonancias y simbologías, *los demonios*, que se construyen a partir de su propia experiencia y su manera de llevarlas al discurso literario. La literatura aparece entonces

como manifestación de la individualidad del escritor que re-elabora la realidad y muestra su inconformidad frente a ella. Así estos *demonios* se consideran como:

“[H]echos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad, y a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcizar, con las palabras y la fantasía, en el ejercicio de esa vocación que nació y se nutre de ellos, en esas ficciones en las que ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez, convertidos en ‘temas’.” (Vargas *Historia de 90*).

Es interesante este planteamiento de Vargas Llosa al enfocar su atención en el proceso de producción de la obra literaria, en tanto considera que es a través de estos *demonios* como García Márquez alcanza a convertir en discurso literario universal las experiencias particulares de su vida:

“El proceso de la creación narrativa es la transformación del ‘demonio’ en ‘tema’, el proceso mediante el cual unos contenidos subjetivos se convierten, gracias al lenguaje, en elementos objetivos, la mudanza de una experiencia individual en experiencia universal.” (Vargas 90).

En cuanto a la *transposición poética* de la realidad a la novela, Vargas Llosa propondrá dos tipos de demonios, los *demonios históricos* y los *demonios culturales*,

De esta amplia información extratextual o extraliteraria, sólo resaltaremos lo más relevante en lo concerniente a la construcción del *demonio histórico* de García Márquez, pues consideramos con Vargas Llosa que para el caso de la novela “*La hojarasca*” (1955) este resulta de gran relevancia:

El *demonio* que aborda a García Márquez para la producción de su primera novela, surge como producto de la experiencia de sus primeros años de vida en el pequeño pueblo de Aracataca – Magdalena, dentro de su familia materna, la cual pertenece a la aristocracia local, (en nuestra investigación los denominamos *patricios*) que llama a los forasteros, como su padre telegrafista: *hojarasca*.

“En este pueblo, Gabriel Eligió no encontró la fortuna, como probablemente había soñado, sino, más bien, el amor. Al poco tiempo de llegar se enamoró de la niña bonita de Aracataca. Se llamaba Luisa Santiaga Márquez Iguarán y pertenecía al grupo de familias vecindadas en el lugar desde hacía ya muchos años, que miraban con disgusto la invasión de forasteros provocada por la fiebre bananera, esa marea humana para la que habían acuñado una fórmula despectiva: «la hojarasca». (Vargas 5,6).

En este contexto social, Vargas Llosa destaca también la condición del abuelo como coronel retirado del ejército liberal comandado por el general Uribe Uribe durante la Guerra de los Mil Días y su familia como una de las más prestantes de Aracataca:

“Cuando el coronel Nicolás Márquez y su esposa llegaron al pueblo, al finalizar la sangrienta guerra de los mil días (1899-1902), que devastó al país y lo dejó en bancarrota, Aracataca era un pueblecito minúsculo, situado en la provincia del Magdalena, entre el mar y la montaña, en una región de bochornoso calor y aguaceros diluviales.” (Vargas 7).

Ubicados desde su posición como parte de la aristocracia local, la familia Márquez ve la llegada de la compañía bananera, el tren y el breve estallido de su opulencia con desconfianza, bautizándolo como ya lo dijimos hace un momento con el apelativo de *hojarasca*.

Vargas Llosa también tiene en cuenta las diferentes luchas sindicales de la época, un episodio sobre este particular es “la matanza de las bananeras”, acontecimiento histórico ubicado entre la ficción popular y lo real, ocurrido en 1928 en el municipio de Ciénaga – Magdalena.

Siendo que su abuelo se alinea en el bando liberal, Vargas Llosa resalta el fracaso de la posición liberal frente a la conservadora, en el caso particular de Colombia:

“La organización centralista o federal del Estado es, como en el resto de América Latina, el origen o pretexto de la pugna que enfrenta a conservadores y liberales a lo largo de buena parte del siglo pasado, así como el clericalismo y absolutismo de los primeros y el anticlericalismo y parlamentarismo de los últimos, aunque, en la mayor parte de los casos, las diferencias ideológicas son meras retóricas que disfrazan intereses y ambiciones de personas. Sin embargo, es un hecho que ninguno de los levantamientos liberales consigue triunfar; a diferencia de lo que ocurrió en Venezuela, por ejemplo, en Colombia son la mentalidad y el programa político conservadores los que salen siempre triunfantes en los conflictos civiles.” (Vargas 20).

Para nosotros resulta particularmente interesante en esta investigación la anterior consideración con relación al concepto de *patriciado liberal costeño* que desarrollaremos más adelante y nos permitirá considerar la *metaforización* de la decadencia de la aristocracia *aracateña* en la decadencia de la aristocracia fundadora *macondiana*.

Luego Vargas Llosa pasa a considerar la educación de García Márquez, su experiencia en el interior del país alejado desde temprana edad de su familia, lo que describe como una experiencia nostálgica y más adelante, luego de abandonar sus estudios, su actividad como periodista:

“[E]l periodismo fue para García Márquez algo más que una actividad alimenticia, que lo ejerció con alegría e incluso pasión. Muestra también qué lo sedujo en el periodismo: no la página editorial sino la labor del reportero que se moviliza tras la noticia y, si no la encuentra, la inventa. Es el aspecto aventurero del periodismo lo que lo entusiasmó, pues cuadraba perfectamente con un rasgo de su personalidad: la fascinación por los hechos y personajes inusitados, la visión de la realidad como una suma de anécdotas.” (Vargas 41).

Otro elemento tenido en cuenta por Vargas Llosa es su vivencia personal de los hechos del 9 de abril de 1948 en Bogotá, considerados como una revuelta popular significativa en la historia de Colombia. Todo este conjunto de experiencias, más las visitas como corresponsal de El Espectador, en los países socialistas de Europa Oriental, la simpatía con la revolución cubana y su amistad con Fidel Castro, sirven entre otros, para que Vargas Llosa considere como un pensador de izquierda a García Márquez.

Una vez Vargas Llosa ha realizado toda esta larga disertación sobre la vida y contexto social del autor y su posición política, pasa a plantar la manera como estas experiencias constituyen los *demonios* que precisamente pretende exorcizar mediante la escritura literaria. Estos según Vargas Llosa, permiten al escritor cometer un deicidio sobre el “Dios” que rige y determina su realidad:

“ESCRIBIR novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Éste es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un

sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad.” (Vargas 88).

El acto de escribir la novela es la oportunidad del escritor para liberarse de la carga de su propia realidad, de su pasado personal e histórico, desecharlo y reconstruirlo en el discurso literario. Así, Llosa introduce un concepto interesante para el análisis de la obra de García Márquez, este es el *elemento añadido*. Es decir, el elemento que la imaginación del autor de la novela agrega a su testimonio sobre la vida, “es lo que hace que una novela sea una obra de creación y no de información, lo que llamamos con justicia la originalidad de un novelista.” (Vargas 89).

Estos temas, que surgen como producto de la relación del escritor con su mundo, constituyen un universo ficcional dentro del cual se desarrollan sus narraciones. Este es el caso de García Márquez, quien durante la primera etapa de su obra literaria formula el espacio mítico de *Macondo* desde su experiencia, percepción y recuerdos de su pueblo natal, Aracataca, comunidad que constituye el espacio y los personajes alrededor de los cuales se levanta su ficción novelesca:

“Este denominador común hace que sus cuentos y novelas puedan leerse como fragmentos de un vasto, disperso, pero al mismo tiempo riguroso proyecto creador, dentro del cual encuentra cada uno de ellos su plena significación. Esta voluntad unificadora es la de edificar una realidad cerrada, un mundo autónomo, cuyas constantes proceden esencialmente del mundo de infancia de García Márquez. Su niñez, su familia, Aracataca constituyen el núcleo de experiencias más decisivo para su vocación: estos ‘demonios’ han sido su fuente primordial, a los que otros han venido a enriquecer, a matizar, pero nunca, hasta ahora, a sustituir.” (Llosa 92).

Para terminar con la presentación de esta propuesta, abordaremos el otro *demonio*, el *demonio cultural*, donde Vargas Llosa fundamentalmente tendrá en cuenta las influencias literarias de García Márquez. A propósito de éste, tendremos en cuenta la relación de la novela con el tema de la tragedia *Antígona* de Sófocles, su relación con la novela “*La señora Dalloway*” (1925) de Virginia Woolf y “*Mientras agonizo*” (1930) de William Faulkner. En cuanto a la tragedia, la abordaremos con profundidad en el texto de Lastra (1996) que trataremos en un momento.

En cuanto a Woolf, asegura que, pese a que en muchas ocasiones García Márquez declaró su admiración por la obra de Woolf, no es significativa su influencia en cuanto a la construcción discursiva en su novela:

“Un autor que García Márquez cita con frecuencia entre sus favoritos es Virginia Woolf. ¿Puede hablarse de ella como de otro de sus demonios culturales? Que su obra lo entusiasmara no significa nada: un autor puede fascinar a otro sin dejar trazas en su vocación” (Llosa 159).

Vargas Llosa considera en primer lugar que la obra de Virginia Woolf se divide en dos etapas, la primera corresponde a la tradición de la literatura inglesa, la segunda, es la que logra transformar la literatura universal y llamó la atención de García Márquez:

“(L)a obra posterior, que es la que constituyó una verdadera revolución, con las nuevas técnicas que introdujo para la presentación de la vida mental, con sus sutilísimas estructuras temporales y espaciales, y su estilo capaz de inyectar vida a las experiencias más menudas y fugitivas. Son estas novelas de la segunda etapa — “*Mrs. Dalloway*”, “*To the Lighthouse*”, “*The Waves*”. (Vargas 159, 160).

Pese a que Vargas Llosa asegura que la influencia de Woolf en la obra de García Márquez “es escasa y que no se manifiesta en ningún caso en el lenguaje” (Vargas Llosa

160), reconoce la influencia en el escritor colombiano de la escritora inglesa sobre el aspecto de la *subjetividad* desde la cual se construyen y articulan diversos relatos para construir una novela:

“(E)s una historia contada desde la perspectiva de la vida mental (recuerdos, asociaciones de ideas, impresiones) de la protagonista, de los seres que la rodean, o de personas que coinciden con ella un instante en un parque, en la calle”.

Consideramos con Vargas Llosa que este es el caso de la novela “*La hojarasca*” (1955), donde como en “*La señora Dalloway*” (1925) la novela se construye desde la perspectiva individual de los pensamientos de varios personajes en torno a una misma situación y momento. Sin embargo, Vargas Llosa hace también la siguiente diferenciación:

“Mrs. Dalloway” no cuenta propiamente ‘una historia’, muestra ‘un fragmento de vida’ cualquiera, insiste en los detalles, se demora en lo intrascendente y banal porque su fin es reproducir, representar la vida mental, en tanto que la ambición de “*La hojarasca*” es contar una historia precisa.” (Vargas 161).

A propósito de la influencia de Faulker en la novela “*La hojarasca*”, Vargas Llosa centra precisamente en esta comparación el ejercicio de su reflexión a partir del concepto *deicidio*, con el cual busca precisamente señalar como García Márquez se sirve de la obra de Faulkner, pero a la vez logra integrarla a su propio estilo sin convertirse en un simple imitador:

“El deicida que sigue escribiendo es aquél que no consigue resolver, ni para bien ni para mal, el problema básico que es germen e impulso de su vocación: su rebeldía radical y el carácter ciego de esa rebeldía.” (Vargas Llosa 139).

Vargas Llosa considera fundamental en la génesis literaria de García Márquez el período de su vida cuando viajó por los pueblos de la costa atlántica llevando consigo las



novelas de Faulkner y Woolf, aspecto que más adelante retomaremos desde el aporte del biógrafo Dasso Saldívar, dando lugar según Vargas Llosa al despertar de su deseo como *suplantador de Dios*. Según el análisis de Vargas Llosa, allí surge en García Márquez, como en Faulkner el propósito de alcanzar una representación completa de una realidad a partir de la construcción de un mundo completo y autosuficiente en el lenguaje:

“Ese proyecto es el de erigir una realidad cerrada sobre sí misma, el de agotar literalmente a lo largo de la vocación la descripción de esta realidad. En esa voluntad de construir un mundo verbal esférico, autosuficiente, no sólo formalmente —como lo es toda ficción lograda— sino “temáticamente”, un mundo en el que cada nueva ficción viene a incorporarse, o, mejor, a disolverse, como miembro de una unidad, en la que todas las partes se implican y modifican” (Vargas Llosa 140).

Finalmente, aunque Vargas Llosa considera que García Márquez logra digerir e integrar a su propia literatura el aporte de Faulkner, entiende que en la primera novela del escritor colombiano se evidencia la influencia. Fundamenta esto mediante la comparación entre las novelas “*La hojarasca*” (1955) y “*Mientas agonizo*” (1930):

“Los lineamientos generales de la historia se hallan cerca de los de “*As I lay dying*”, que transcurre también en torno a un ataúd y a un cadáver, antes del entierro. El tiempo narrativo de ambas historias está concentrado en el velorio del muerto y, en ambos casos, este velorio es inusitado, aunque por razones distintas (en “*La hojarasca*” el velorio mantiene a los personajes inmóviles en un cuarto, en “*As I lay dying*” se hallan en movimiento, por caminos y pueblos). Pero la estructura de las historias es semejante: no está contada por un narrador omnisciente sino por los propios personajes que velan al muerto, cuyas conciencias van sucediéndose en el primer plano del relato.” (Vargas Llosa 144).

En conclusión, es importante para nosotros esta propuesta por cuanto como lo sugiere desde el título Vargas Llosa intenta descubrir la manera como se ha producido el discurso de la novela, al estudiar las formas como el autor enfrentó sus propios *demonios históricos y culturales* para a través de la escritura librarse de su carga.

Siguiendo con la *voz trágica* presenta en la obra, resulta bastante claro el breve artículo de Pedro Lastra “*La tragedia como fundamento estructural de la novela La hojarasca.*” (1966), publicado por la revista *Anales* de la Universidad de Chile.

El artículo propone un campo de análisis interesante por el posicionamiento de carácter autónomo que propone frente a la tradición literaria y crítica europea, donde abre la posibilidad de entablar un diálogo desde las condiciones propias de nuestro pensamiento. Así Lastra entra a considerar:

“...(L)as posibilidades que podría tener entre nosotros un nuevo tipo de investigación, fundado en el análisis de ciertos tópicos y motivos – en parte, incluso, de la tradición europea –, que en algunas importantes narraciones hispanoamericanas funcionan como correlatos de comprensión que permiten integrar y hacer inteligible el sentido último de esas creaciones” (Lastra *La tragedia como* 168).

Lastra, entonces se enfoca en la manera en que considerados como tópicos o motivos en la novela de García Márquez se pueden percibir elementos de cierta *posición trágica*, derivada de su experiencia frente a la sociedad colombiana de su época. Lastra considera que un elemento importante para el análisis de la obra es el epígrafe que da inicio a la obra, tomado de la tragedia de Sófocles *Antígona*. Así, su planteamiento central es que la novela refleja una *visión de mundo trágica* en la forma que se sitúa frente a la realidad social, económica y política colombiana del período conocido como la Violencia:

“Para nosotros [...] esa cita de Antígona es reveladora, en la medida en que el paralelismo de las situaciones planteadas en la tragedia de Sófocles y en la novela de García Márquez permite ver esta última como un intento de desarrollo, sutilmente elaborado, de la visión trágica de un presente social concreto, que llena de *patetismo* – al hacerla comprensiva – una expresión literaria que se proyecta en el hecho histórico que conocemos hoy bajo la denominación sociológica de la “violencia colombiana”. Aunque el acontecimiento central de la novela ocurre en 1928, es evidente que la “violencia” constituye la base de contenidos objetivos inmediatos del autor que el autor aprehende aquí en su dimensión trágica” (Lastra 169 *Cursivas mías*).

Lastra pasa a considerar los elementos que le permiten establecer la relación entre la obra de Márquez y el clásico trágico de Sófocles, *Antígona*. Así, empieza por considerar el tema de *la condenación* y la manera como se representa en cada obra. Lastra comienza con la obra de Sófocles, para lo cual se apoya en el texto “*Las dos carátulas: Historia del teatro griego y de las grandes épocas del arte teatral*” (1952) del crítico Paul de Saint Víctor. Así, llega a considerar el enorme castigo que representaba para los griegos dejar sin sepultura un cadáver, como es el caso de Polínices. Igualmente, la determinación de Antígona en desafiar la determinación impuesta por Creonte, en virtud del cumplimiento de un deber más relevante para ella, como lo es precisamente darle sepultura a su hermano.

De manera análoga en la novela de García Márquez, el pueblo ha condenado al médico a pudrirse encerrado tras la puerta que no quiso abrir cuando fue solicitada su ayuda por el pueblo:

“La condenación del médico que ha defraudado la invocación del pueblo, traicionando un principio de solidaridad, por lo que se ha hecho acreedor al odio

colectivo, repite en más de un sentido la condenación de Polínices por su acto de rebelión contra la ciudad” (Lastra 175).

Según Lastra, de forma similar a la determinación del personaje Antígona, el coronel mantiene de manera radical su decisión en dar cumplimiento a su *palabra* y sepultar el cadáver del médico desafiando así la determinación del pueblo, que en el caso de Antígona corresponde obviamente a la orden dada por Creonte.

Por otro lado, Lastra ahonda en la relación entre las dos obras a través de similitud en la relación entre los hermanos Polinices y Eteocles, en la tragedia “*Antígona*” y la relación entre el cachorro y el médico en *La hojarasca* (1955):

“Otro paralelismo evidente es el que corresponde a la situación de los personajes trágicos Polinices y Eteocles frente a la del médico y el sacerdote conocido en Macondo como El Cachorro.” (Lastra 177).

Sustenta esta consideración al observar en *La hojarasca* (1955) que la llegada a Macondo del Cachorro y el médico el mismo día y a la misma hora es una forma de nacimiento común o como hermanos. Sin embargo, pese a esta situación inicial de hermandad, cada uno construye una relación opuesta frente al resto de la comunidad: Mientras el doctor, como Polinices, llega a ser repudiado por la comunidad, El cachorro, al igual que Eteocles reciben el mayor aprecio de la misma comunidad.

Para concluir, Lastra considera que la novela *La hojarasca* (1955) responde al cuestionamiento que a través de la literatura hace García Márquez frente a la situación de violencia y explotación económica que marca la sociedad colombiana de su época y que para realizar tal cuestionamiento recurre al tópico o motivo de la tragedia Antígona. Así, el análisis se da desde la forma en que García Márquez, como conocedor de la tradición literaria, reconstituye los elementos de tal tradición desde su visión del mundo particular:

“La hojarasca es para nosotros, desde su título, una requisitoria social y moral. La palabra apunta al residuo del odio, la incomunicación y el resentimiento que ha dejado en el mítico pueblo de Macondo el paso de la compañía bananera establecida allí por muchos años, y que ahora los ha abandonado. Para iluminar tal realidad caótica – acaso para exorcizarla –, Gabriel García Márquez recurrió a las viejas fuentes literarias, y como es necesario hacerlo, las asumió en plenitud”. (Lastra 181).

Aquí Vargas Llosa y Lastra coinciden permitiéndonos con ellos afirmar que la novela “*La hojarasca*” (1955) es el primer gran intento de García Márquez por *exorcizar el demonio histórico* que seguramente representa para él la decadencia y desaparición del mundo de su infancia, del lugar de su familia materna en la aristocracia de la desolada población de Aracataca, para lo cual recurre al *demonio cultural* o la forma de la tragedia griega, la cual ha sido utilizada por el autor para representar la tensión entre su grupo familiar privilegiado y el advenimiento del impulso capitalista devastador representado en la llegada de la empresa bananera Unit Fruit Company que pone en entredicho la autoridad y el poder de los *patricios* fundadores del pueblo.

Podríamos en primera instancia entonces considerar que Gabriel García Márquez tuvo conocimiento de la obra *Antígona* y procedió a realizar una adaptación o re-escritura de la misma. Esto, sin embargo, fue desmentido por el mismo García Márquez y algunos de sus conocidos de la época. Entre ellos el escritor cartagenero Gustavo Ibarra Merlano.

Así lo narra Roberto Montes Mathieu en su artículo “*Gustavo Ibarra Merlano: De Sófocles a García Márquez*” publicado en el “*Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*” (1995) del Instituto Caro y Cuervo. Cabe resaltar que Montes coincide con Vargas Llosa en la idea que la experiencia de Bogotá y el abrupto regreso a la costa

Atlántica es lo que activa “los fantasmas que habían permanecido dormidos en su alma (y que luego) iban a inquietarse para ser expulsados por su pluma prodigiosa” (Montes *Gustavo Ibarra* 37).

En este artículo Montes se acerca a la figura de García Márquez mediante su amistad con Gustavo Ibarra Merlano un intelectual, que junto a Héctor Rojas Herazo y otros personajes forman el círculo de amigos de Gabo cuando recién llegó a Cartagena, para luego afirmar que en realidad García Márquez no conocía la tragedia *Antígona*. A este propósito Ibarra asegura:

“Gabriel y Sófocles se habían encontrado en aquel lugar celeste en donde habitan los arquetipos intemporales del drama, gérmenes platónicos que se reflejan por igual en el Ateniense y en el de Aracataca, dando ambos la misma construcción básica” (Montes 43).

Según el relato de Ibarra, García Márquez no se había percatado de la similitud de su obra con la tragedia de Sófocles, fue él mismo quien lo hizo caer en la cuenta y le mostró este y otros clásicos griegos. Así, García Márquez sorprendido optó por incluir un epígrafe de la tragedia griega. Lo anterior coincide con lo que el mismo García Márquez cuenta en la obra “*Vivir para contarla*” (2002), donde coloca en palabras del mismo Gustavo Ibarra: “- Esto es el mito de Antígona. (...) La situación dramática de mi novela, en efecto, era en esencia la misma”. (García Márquez *Vivir para* 473).

Lo anterior nos permite considerar que, aunque *La hojarasca* (1955) coincide con *Antígona* (496? – 406?) en algunos aspectos, esta obra es sólo una de las *voces discursivas* que componen la totalidad de la obra, no se trata , pues, de un simple intento de re-escritura, sino como lo considera nuestra tesis una *voz* que García Márquez retomó de la cultura universal y que junto con otras *voces* constituyen una *sintaxis polifónica discursiva*

propia de su *dominio* sobre el campo de la creación literaria el cual finalmente le permitió construir la enorme *metáfora del mundo*, *trasposición poética* de la Aracataca de su infancia que es *Macondo*.

Un último aspecto desde esta lectura es su consideración acerca del proceso de re-escritura o re-elaboración de la novela: “No recuerdo si era la tercera o cuarta versión, porque para trabajar Gabito era desconcertante” (Montes 42).

En este aspecto profundizaremos en el capítulo dedicado a la *lectura crítica* mediante la propuesta de Saldívar Dasso (2014) y la comparación entre la primera edición de 1955 de la editorial S.L.B. y la segunda de 1962 con la editorial Sudamericana, con todo lo cual pensaremos en la preocupación de García Márquez por incluir en su primera novela todas las estrategias discursivas a su alcance, su necesidad de re-pensar y re-hacer su primera novela en torno al mítico *Macondo*.

Para terminar en cuanto a *la voz trágica* de la novela, es importante que desde ésta establezcamos una reflexión en torno a “la elaboración del sentido en el texto literario” (Pouliquen *Teoría y 7*), el cual podemos observar desde la tensión que se establece entre la aristocracia fundadora del pueblo representada en el abuelo-coronel, quien junto con su familia consideraremos con el término *patricios* e identificados, como ya dijimos, en el prólogo de la novela con el marcador discursivo *nosotros* y la *hojarasca*, los advenedizos, los forasteros llegados con el impulso de la compañía bananera y el tren. Para esto, regresaremos los planteamientos de la profesora Hélène Pouliquen (1992) en su trabajo “*Teoría y análisis sociocrítico*” publicado por la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.

Este trabajo está dividido en dos partes. La primera dedicada a una breve exposición sobre los aspectos más importantes en el análisis sociocrítico, del cual tomaremos lo más relevante para entablar un diálogo con nuestra propuesta discursiva.

Primero, nos remitiremos a la siguiente cita en cuanto a su lectura del concepto de *forma trágica* de George Lukács, la cual, aunque extensa resume muy bien el complejo entramado de una lectura sociocrítica de la tragedia:

“*La forma trágica, (...) es el fruto, tanto de una cosmovisión, como de los distintos medios concretos que permiten plasmar y hacer patente esa visión de mundo en un texto particular: un héroe solitario, incapaz de comunicarse genuinamente con los demás personajes, fascinado y amenazado por la mirada ambigua de un Dios mudo, un Dios que no comunica sus imperativos, sin embargo categóricos, implacables; todos esos elementos característicos de la visión trágica producen, en el texto, entre otras particularidades formales, unos “diálogos solitarios”, cuya dimensión comunicativa es reducida a su más mínima expresión, cuya disposición aparente no corresponde a la verdadera situación comunicativa. En la tragedia, en efecto, el destinatario del mensaje del héroe (...) no es sino en apariencia el personaje al cual se dirige la voz: su real interlocutor es una trascendencia: un Dios oculto. Es solamente a partir de ese elemento fundamental de la cosmovisión trágica que pueden entenderse las múltiples dimensiones del proceso comunicativo en el diálogo de la tragedia.*” (Pouliquen *Teoría* y 14 Cursivas más).

En esta extensa cita nos interesan dos elementos. El primero, la consideración en cuanto a la construcción de *la forma trágica* desde la relación entre la *visión de mundo* del autor y *los medios textuales* de los que se vale para elaborar la obra literaria, es decir, en este caso desde nuestra propuesta, la percepción y luego la trasposición *poética* que hace el



del autor acerca de la decadencia de su mundo de infancia por la fuerza arrolladora del capitalismo.

El segundo elemento, en relación con la *dimensión comunicativa* que se establece desde el diálogo de la tragedia, supone unos diálogos solitarios, como bien podrían considerarse los *monólogos internos* de los tres personajes que a la vez suponen un *interlocutor escondido*.

No podemos llegar a afirmar que García Márquez tiene una *visión trágica* del mundo ni confundir el género trágico con la novela, pero podemos acercarnos mediante esta reflexión a las resonancias que tiene en la obra la *voz de la tragedia*. En este caso la forma como García Márquez enfrenta el *demonio cultural* que significó para él la decadencia y desaparición del mundo de su infancia.

Otro elemento llamativo de la exposición teórica de Pouliquen se da en relación con los conceptos de *forma arquitectónica* y *forma composicional* desde Bajtín:

“(L)as formas del contenido, totalizantes, abarcadoras, a las cuales llama “arquitectónicas”, y las formas del material, más puntuales, pero siempre articuladas con las anteriores, sin jamás confundirse con ellas, las llamadas formas “composicionales.” (Pouliquen 14).

Podemos asimilar la anterior distinción en nuestra propuesta de identificar en la novela la *polifonía* en dos niveles, uno *narrativo*, compuesto por los monólogos de los tres personajes, que corresponde de acuerdo con lo anterior a la *forma composicional* o *material verbal* y la *polifonía discursiva* que corresponde a la *forma arquitectónica*, donde el autor logra integrar como suyas *voces* de distintos espacios de la cultura, la sociedad, la política y obviamente la literatura, para constituir un ámbito discursivo propio, la *polifonía discursiva*

surge entonces como un espacio interesante para observar en el proceso de la escritura, la manera propia del escritor para constituir su discurso alimentándose de múltiples fuentes.

En la segunda parte de su trabajo Pouliquen entra a realizar un análisis del texto a manera de prólogo de la novela “*La hojarasca*” (1955), enunciado como ya lo hemos dicho desde el marcador discursivo *nosotros*. Con este Pouliquen se propone realizar el análisis de: “(U)n funcionamiento típico de la ideología en el texto literario (Pouliquen 36). Donde su propósito se enfoca a “dar cuenta de la representación-evaluación del advenimiento (de la postergación?) de la modernidad en Colombia, verdadero propósito (probablemente no consciente) de la novela” (Ibídem).

En este sentido enfatiza sobre una primera tensión que notamos en la novela entre los *patricios* fundadores del pueblo y la *hojarasca* amenazante y destructiva. Sin embargo, luego de ésta, encontramos un desplazamiento donde *la hojarasca* logra legitimar su lugar dentro de la sociedad *macondiana*, con lo cual se descubre una segunda tensión entre el anquilosamiento y la decadencia de los *patricios* y la fuerza renovadora de la *hojarasca*:

“El texto del preámbulo, en efecto, no solo da forma a una violencia crítica (conservadora) de esa hojarasca usurpadora, dejando oír la voz nostálgica de la “aristocracia” liberal amenazada. También se constituye en un principio de reconocimiento de la legitimidad y del carácter vital de esa hojarasca; entendiendo, por lo tanto, que el nieto del altivo coronel Márquez e hijo del (modesto “hojarasco”, aunque decidido) telegrafista de Aracataca prefiera hablar del “enigma del trópico y regocijarse en tonalidad menor, como su maestro Graham Greene, con “la fragancia de la guayaba podrida”, con la complejidad de su situación familiar y social”. (Pouliquen 37).

Es decir, García Márquez reconoce un lugar a la *hojarasca* dentro de la sociedad *macondiana*, ésta finalmente se integra a la tierra, en un proceso a la vez *nostálgico* y de *descomposición*, producido por *gérmenes* que desintegran y devuelven todo al ciclo de la vida, *hojarascos* y *patricios*.

“Claro que la novela dentro de la cual se inscribe este paratexto del preámbulo, anunciado algunas de sus problemáticas, de alguna manera resolverá escribir no la epopeya del advenimiento de la modernidad, sino la *tragedia* de su postergación” (Pouliquen 48 *Cursivas mías*).

Consideraremos en esta tesis la *metaforización* de la realidad de una pequeña aldea del Caribe colombiano en el espacio novelesco de *Macondo* desde la percepción del autor de la novela, teniendo en cuenta distintos procesos sociales o históricos como los que significaron la Guerra De los Mil Días, la presencia de la compañía bananera Unit Fruit Company, la corrupción política, el gobierno militar, el recuerdo del pasado glorioso de Aracataca, del breve auge de la prosperidad, de su decadencia, su ruina y su reconfiguración con relación a los *espacios de significación* que construye esta primera novela de García Márquez.

Pasaremos ahora a considerar el lugar de la *voz de la novela policíaca*, iniciando con el trabajo de Hubert Pöppel “*La novela policíaca en Colombia*” (2001) publicado por Universidad de Antioquia. Este texto pese a que no menciona específicamente a la novela “*La hojarasca*”, sí reconoce “(e)lementos del género policíaco en la obra de Gabriel García Márquez” (Pöppel 81) como lo indica el título del capítulo cinco. Estos elementos es lo que llamamos desde la presente propuesta *voces* de género policíaco. Pöppel reconoce tales elementos en algunas obras de García Márquez admitiendo sin embargo que no existe ninguna obra suya que pueda clasificar en este género narrativo:

“Los ejemplos estudiados muestran que García Márquez obviamente no ha escrito su novela policíaca clásica de tipo: crimen – investigación – solución. Ni siquiera se puede llamarlo autor de novelas policíacas que ha superado los cánones clásicos del género. *Lo que sí ha hecho a lo largo de su obra es utilizar elementos de la narrativa policíaca para la constitución de su universo ficcional.*” (Pöppel 112 cursivas más).

Además de reconocer la presencia de una voz de la novela policiaca, Pöppel nos resulta importante por la manera como analiza la presencia de tales elementos en la obra de García Márquez:

“(C)onstruye un mundo puramente ficcional, del cual el lector bien sabe que es, por lo esquemático, un mundo altamente artificial (la ficción de una realidad) y del que puede disfrutar porque le ofrece la posibilidad de olvidarse momentáneamente de su propia realidad” (Pöppel 8).

Lo anterior nos permite observar, además de un acuerdo entre el escritor y el lector mediante a la novela, el hecho de que efectivamente como nuestra propuesta lo plantea, el primero debe tener en cuenta al segundo, al entender que, en el caso de la obra que nos convoca, se trata del lector de una novela, así pues, tanto el escritor como el lector se ubican dentro de lo que consideran y esperan constituya tal género. Pöppel aborda estas características en diversas obras de García Márquez, donde centraremos la atención su análisis de una serie de artículos publicados en 1955 en el periódico *El Espectador*, a propósito del escándalo por la muerte de una joven aristócrata italiana, Wilma Montesi.

Este incidente le permite según Pöppel a García Márquez realizar una reflexión en torno al proceso de escritura de la novela policiaca:

“García Márquez (o el narrador) llama implícitamente la atención sobre un punto decisivo en las novelas policíacas: la relación entre el orden social que subyace a la historia, el orden de los acontecimientos y el orden de la narración” (Pöppel 84).

Este tipo de lectura de la novela en *planos* también coincide en cierta forma con nuestra propuesta de lectura de la novela en los niveles *comprensivo*, *analítico* y *crítico*. Más adelante Pöppel desarrolla esta idea de la obra construida en niveles de significación:

“En un primer plano se ubican las constantes referencias a las fuentes, con las fórmulas casi estereotipadas en los comienzos de los párrafos: “En la indagatoria”, “la revelación de”, “Bettini contó a la policía”, etc. Un segundo plano lo constituye la elección de los hechos, narrador por un reportero-narrador, quien aparentemente no toma posición, pero que en realidad es el ordenador del material desde el principio. El tercer plano la forma de apelar concretamente al lector para que este tenga en cuenta ciertos puntos, pone de manifiesto el hecho de que el narrador de los acontecimientos y el comentarista coinciden (...) El cuarto plano, finalmente, lo podemos identificar en la reordenación e interpretación a partir de la nota en la entrega siete” (Pöppel 84-85).

Consideramos que se pueden asociar tales *planos* de la escritura con los niveles de lectura de nuestra propuesta desde el siguiente análisis y comparación, así, desde el lado de Pöppel asumiremos la postura y el trabajo del escritor y desde nuestra propuesta el papel del lector.

El *primer plano*, donde Pöppel asegura que García Márquez ubica la referencia a sus fuentes y el *segundo plano*, donde selecciona y ordena los acontecimientos de una manera que supone una absoluta objetividad, pues el autor de la nota periodística *no toma posición*, corresponden al *nivel de lectura comprensiva*, donde como lectores simplemente organizamos la serie de eventos que constituyen la obra literaria.

El *tercer plano*, donde Pöppel plantea que el autor *apela al lector* para que dirija su atención sobre diferentes aspectos del relato, proceso que desde nuestra perspectiva llamamos *focalización*, corresponde al *nivel de lectura analítica* pues esta apelación se logra precisamente a través de lo que hemos llamado *sintaxis polifónica narrativa*, es decir, la manera como están organizadas las voces narrativas de modo que van construyendo la totalidad del relato.

El *cuarto plano*, según Pöppel plantea corresponde al momento en que el lector reorganiza e interpreta la historia, corresponde desde nuestra perspectiva al *nivel de lectura crítica*. Suponemos lo anterior desde el punto de vista del escritor pues como el mismo Pöppel lo propone, en el acto de la escritura el escritor tiene en cuenta al lector para la elaboración del texto. Este plano de escritura donde el autor supone la construcción de la totalidad del relato y su interpretación por parte de un lector corresponde entonces a nuestro *nivel de lectura crítico*. Donde la interpretación de las distintas voces discursivas, dentro de la *sintaxis polifónica discursiva* de la novela, supone un acto de toma de postura y diálogo del lector con la obra.

Otro elemento que se hace interesante en la propuesta de Pöppel se da con relación a la manera como García Márquez utiliza elementos de la novela policíaca en constitución de su *universo ficcional*:

“El caso de Wilma Montesi muestra tal grado de complejidad y de falta de verosimilitud que las fronteras entre la realidad y la ficcionalidad empiezan a derrumbarse.” (Pöppel 83).

Una de las características de este universo ficcional, que finalmente desembocará en la creación de *Macondo*, es precisamente la manera como logra quebrantar los límites entre realidad y fantasía, cuando por un lado establece una tensión entre el misterio en la novela y su solución:

“(E)l proceso de enredo y desenredo casi novelesco, en el proceso de encubrimiento y descubrimiento, o, en la categoría de la novela policiaca, en la interacción de los elementos *mystery* y *analysis*.” (Pöppel 83).

En este trabajo periodístico de 1955 se puede observar un elemento característico presente en la obra “*La hojarasca*” (1955), esto es la manera como el autor genera un misterio alrededor de la figura del muerto, el médico francés desde la voz del niño y de Isabel, que luego lo soluciona en la voz del coronel. Así, en cuanto al caso de Wilma Montesi, García Márquez como periodista asume:

“El mismo trabajo del narrador de una novela policiaca clásica: encontrar el equilibrio en la interacción de *analysis* (abrir, sacar a la luz, descubrir) y *mystery* (encubrir, tapar), que permite el juego con el lector, pero que no descubre demasiado temprano.” (Pöppel 86).

Por último, es fundamental la observación en cuanto a que precisamente García Márquez no encaja dentro de la novela policiaca porque los misterios que construye en sus relatos no tienen una única posible solución, sino, varias posibles soluciones de modo que la obra queda abierta a múltiples interpretaciones. Al iniciar su análisis de los elementos policíacos en la novela “*La mala hora*” (1961), Pöppel asegura que:

“García Márquez no plantea en sus obras literarias las grandes preguntas de la novela policiaca (¿Quién? ¿Por qué? ¿Cómo?), para obtener una sola respuesta. La configuración de ellas en los textos indica, antes bien, una estrategia de apertura referencial y perturbación de las seguridades ofrecidas por el mundo ficcional.” (Pöppel 89).

Sobre lo anterior, la manera como García Márquez sobrepasa el género policíaco, pues su narrativa no se queda en la solución clásica del *enigma* es pertinente el siguiente artículo de Roberto Córdoba titulado “*Aproximación al enigma en la novela de García Márquez: de La hojarasca a Cien años de soledad*” (1993) publicado por la revista *Historia y Cultura* de Cartagena. Este artículo resulta interesante desde el título, ya que se centra en la primera etapa de la obra de García Márquez correspondiente a las novelas que tienen como espacio literario a *Macondo*. Córdoba propone realizar una aproximación a la novela de García Márquez desde el tema del *enigma policial*, aspecto que no se tuvo en cuenta hasta la aparición de su novela “*Crónica de una muerte anunciada*” (1981). Su enfoque pretende examinar “las implicaciones de orden estético, filosófico, o simplemente humano que su influencia le confiere a la obra.” (Córdoba *Aproximación al* 109).

Considera que la crítica ha centrado sus análisis en torno a tres ejes repetitivos, que no han realizado un aporte significativo frente a la obra: “Una parte de ese orquestado coro crítico elogiaba el realismo de la obra; otra, su tensión mágica. Y no podía faltar, por supuesto la armónica combinación de las dos anteriores: el realismo mágico.” (Córdoba 114). Se puede observar en la anterior secuencia: realismo, tensión mágica y realismo mágico, un orden de tipo lógico organizado en tesis, antítesis y síntesis, que sin embargo no logra abrir nuevas aproximaciones teóricas a la novela de García Márquez.



Por su parte, Córdoba realiza un inventario sobre los diferentes estudios, que, a su juicio, resultan más relevantes. Tiene en cuenta a Emir Rodríguez Monegal, Vargas Llosa, y por último a Ángel Rama, con su texto “*García Márquez entre la tragedia y lo policial*” (1982) quien es el encargado de inaugurar una nueva tendencia, enfocada hacia el tema del enigma, en la crítica de García Márquez, luego de la aparición de la novela “*Crónica de una muerte anunciada*” (1981) donde propone considerar al narrador “como una especie de investigador policiaco” (Córdoba 115). Esta propuesta, aunque limitada, abre un nuevo espacio de posibilidades de crítica sobre la obra de García Márquez.

El tema del *enigma* es retomado por Ana María Hernández (1985), pero nuevamente limitado al análisis de la novela *Crónica de una muerte anunciada*:

“García Márquez, que se revela tratando de que sea el lector quien descubra el secreto, quien aclare el enigma, no da la solución al problema del homicidio y deja así suspenso la novela, con abundancia de citas de uno y otro personaje, haciendo que el lector se rompa la cabeza con mil conjeturas sobre si pudo ser éste o aquél el autor de la desgracia de Ángela Vicario”. (Córdoba 115).

Por último, Córdoba, fija su atención en el análisis de Jacques Gilard en *Textos Costeños* (1981), donde a propósito de un fragmento de la obra *La mala hora* (1962) Gilard concluye sobre la visión del mundo de García Márquez:

“[L]os múltiples misterios que nos plantea a cada instante la vida no tienen por qué explicarse siempre con la misma lógica que rige los actos cotidianos. Y el enigma policiaco, en tanto estructura capaz de potenciar el misterio, se corresponde con esa cosmovisión” (Córdoba 116).

Es importante para nuestra propuesta la anterior consideración a propósito de la obra de García Márquez, en tanto, nos permite establecer una postura que precisamente,

como lo propusimos hace un momento, pueda evadir formas de análisis basadas en una lógica meramente racional, estilo novela realista – novela del elemento mágico – novela del realismo mágico, o, tesis, síntesis, antítesis.

Córdoba reseña los diferentes textos periodísticos de García Márquez en sus columnas *Puntos aparte* del periódico El Universal de Cartagena y *La jirafa* de El Heraldo de Barranquilla, para concluir que estas tienen una gran importancia en la configuración de la génesis literaria de este autor y que en ellas se puede observar en García Márquez un amplio conocimiento del género policiaco, aunque de hecho lo descalifique, con lo cual se puede orientar de manera compleja la consideración hacia las intenciones literarias del autor. Así Córdoba propone que García Márquez:

“No quería para la literatura ni fantasía, al modo Walt Disney, ni racionalidad, a la manera de los hechos cotidianos. Esto es, anhelaba – como él mismo lo definiera tiempo después – una *transposición poética de la realidad*”. (Córdoba 117 Cursivas mías).

Para terminar entonces con este artículo de Córdoba, llegamos a su planteamiento sobre la novela “*La hojarasca*” (1955). Nuevamente es importante señalar la importancia que este artículo tiene para la presente investigación en la medida que nos permite aproximarnos al cómo se produce el discurso en la novela, al poder observar la utilización del *enigma* como recurso de su construcción:

“Descartado pues el enigma policiaco por “demasiado fantástico y racional”, el ideal estético de Gabo se dirige hacia la realización paradójica de un *enigma* más real, pero menos lógico. Un *enigma* cuyos rasgos, seleccionados y ordenados de modo infrecuente, desplazados en sus lugares habituales, no sólo sustituyesen al verdadero misterio de la vida, sino que le otorgasen además un nuevo carácter a su percepción,

un nuevo modo de ubicarlo en el centro de atención. Un *enigma* que, al crear su propia realidad, se significase a sí mismo. Y con “La hojarasca” García Márquez se acerca bastante a este anhelo.” (Córdoba 125 *Cursivas mías*).

Córdoba propone un análisis sobre la manera en que el discurso de García Márquez se conforma en una manera singular de producción, desde la relevancia que cobra su experiencia como periodista y conocedor de la tradición literaria en el arte narrativo de la novela. García Márquez logra configurar un ideal estético propio simbolizado en *Macondo*, como el espacio de su novelística hasta “*Cien años de soledad*” (1967). Este lugar logra condensar su ideal estético, según Córdoba, es un lugar:

“[Q]ue le permite quebrantar la lógica sin traicionar la realidad, o lo que es lo mismo, crear imponentes mundos novelescos en plena correspondencia con su propia identidad cultural, y otorgarle un espacio propio a la simple figura del *enigma* en la gran esfera del arte”. (Córdoba 130).

Con esto, desde nuestro trabajo, nos proponemos establecer una manera apropiada de aproximarnos a la obra con elementos adecuados a su propia naturaleza, buscamos un método que nos permita tomar distancia frente a un camino de reflexión basado de forma exclusiva en la lógica y la razón tradicional, y sin embargo, nos permita establecer dentro del discurso novelesco una relación del autor frente su experiencia de la realidad en sus múltiples dimensiones. Así, como lo sugiere Córdoba, consideramos el trabajo de García Márquez, una *transposición poética de la realidad* en tanto reconstruye de forma estética en la literatura *su visión del mundo*. Ese espacio es denominado por el mismo autor como “*Macondo*”.

Tal *trasposición poética de la realidad* mediante la metáfora que constituye el espacio ficcional de *Macondo*, se logra en García Márquez mediante un estilo de narración

que se ha calificado en muchas formas que en definitiva admiten un estilo *realista*, el cual, definiremos más adelante en nuestra propuesta como “*realismo macondiano*”.

Para abordar este aspecto empezaremos la propuesta de Emir Rodríguez Monegal en su artículo “*Novedad y anacronismo de Cien años de soledad.*” (1984) publicado en la Revista *Maga* de Panamá. Abordamos el artículo por la manera como se elabora el análisis desde una perspectiva intrínseca a la obra misma, a la manera como se produce su escritura. Como ya lo habíamos planteado, según Monegal lo que caracteriza la obra de García Márquez es la manera como logra unir extremos opuestos como lo son la tradición literaria y su ruptura, su habilidad para cautivar la atención de los críticos más exigentes y el público general.

Monegal considera importante, la contrastación de la narrativa de García Márquez frente a otras novelas contemporáneas en cuanto al movimiento que realiza dentro del panorama literario de ese momento. Mientras novelas como *Rayuela* de Julio Cortázar, entre otras que menciona, proponen construcciones discursivas en un alto nivel de experimentación, que ponen de manifiesto a su vez un alto nivel de exigencia frente al lector, y además son la manifestación de un ser conflictivo perdido en el caos de la vida en las grandes ciudades, García Márquez por su parte, recurre a un estilo narrativo relativamente de fácil lectura por el público general, enfocado en el relato dentro de un remoto pueblo en la selva del Caribe colombiano en el cual se pone acento a la situación política, económica y social en un entorno de violencia política y explotación económica, acercándose a la desestimada literatura social comprometida con posiciones políticas de izquierda. Según Monegal, es de este modo y pese a lo anterior como García Márquez ha logrado cautivar la atención de todo tipo de lectores, del público general al especializado en todos los lugares del mundo.

Por último, otra valoración importante en esta propuesta es considerar en la obra de García Márquez una voluntad de realismo desde sus inicios: “García Márquez siempre instala sus personajes y sus anécdotas en las coordenadas de la narración realista”. (Monegal *Novedad* y 95).

En esta vocación realista del autor es importante además su experiencia como periodista, fundamentalmente como cronista, consideración que es relevante al aproximarnos a su novela como discurso basado en la narración, la cual le permite la construcción de su espacio ficcional alrededor de *Macondo*, que desarrollará en su obra hasta “*Cien años de soledad*” (1967), donde logra conseguir la totalidad de su proyecto literario en este sentido.

Siguiendo con la aproximación a la *voz realista* del escritor García Márquez llegamos al trabajo de Carmen Arnau (1979): “*El mundo mítico de Gabriel García Márquez*”. La autora parte de la consideración que la obra de García Márquez, refiriéndose a “*La hojarasca*”, “*El coronel no tiene quien le escriba*”, “*La mala hora*”, y “*Los funerales de la Mamá Grande*”, está firmemente “*enraizada*” en la realidad colombiana y que por lo tanto la *refleja*. Para argumentar esto, enumera cuatro constantes en la obra del autor:

“1. La presencia de la compañía bananera, reflejo de la United Fruit, de un inmenso poder en América del Sur, y que tantos trastornos provocó en estos territorios. 2. Las guerras civiles, tan frecuentes en estos países. 3. La violencia, con su inevitable secuela de muertos. 4. La presencia, en todos los libros, de militares (coroneles, tenientes).” (Arnaud *El mundo mítico* 6-7).

Luego de hacer un breve recorrido por la primera etapa de la obra de García Márquez hasta la publicación de “*Cien Años de soledad*” (1967), Arnau llega a considerar que son en resumen dos las constantes en la obra de García Márquez: 1. Su interés por la

realidad y problemática social iberoamericana. 2. Las obras tienen un denominador común, *Macondo*. Éste, si bien no es el escenario de todos sus relatos, sí se menciona siempre como un lugar legendario.

Otro elemento que nos interesa desde en el trabajo de Arnau es su consideración acerca de la forma como García Márquez construye tal imagen literaria de la realidad:

“También hay un doble plano; realidad/irrealidad en los protagonistas, otra de las constantes de los personajes de GM., muchos de ellos grandes soñadores que viven un poco al margen de la realidad hasta que un hecho les hace advertirla, o bien continúan tranquilamente fuera de ella. Este alejamiento de la realidad viene representado en *La hojarasca* por este misterioso doctor y este novio y después marido, que nunca llegará a ser real ni siquiera para su mujer; esta irrealidad será incluso heredada por su hijo.” (Arnau 20).

Este aspecto atribuido particularmente al personaje del niño, su tránsito de *lo real* a *lo irreal*, nos llama particularmente la atención, por lo que en el siguiente artículo reseñado, nos centraremos en ello. Se trata del texto de José Cruz (1995) “*Gabriel García Márquez: el mediador de realidades*”, publicado en el repertorio del Instituto Caro y Cuervo (1995).

Este breve artículo nos parece pertinente para introducir una obra que más adelante tendremos en cuenta para nuestro análisis. Es la obra “*Textos Costeños*” (1981), publicado por la editorial Mondadori, con un prólogo de Jaques Gilard. Cabe aclarar que para esta investigación consultamos la edición de Panamericana (1987).

Cruz considera a través de su escrito las razones por las cuales esta compilación de escritos periodísticos de García Márquez entre 1948 y 1952, acompañada además del prólogo de Gilard que comparte, es importante, porque en primera instancia, “relaciona adecuadamente la biografía del colombiano con sus intereses literarios de aquellos años y

los cambios políticos de entonces”. (Cruz *Repertorio crítico* 213). Así, se tiene en cuenta el contexto de turbulencia y violencia política en el cual se producen estos escritos donde el humor “es un guiño que García Márquez dirige al lector, una forma secreta de complicidad” (Cruz 223).

Además, en segunda instancia, porque muestra la forma en que García Márquez desarrolla, a través del ejercicio del periodismo, narrador de lo cotidiano, su capacidad para alcanzar un equilibrio entre “la imaginación con la gravedad de lo diario.” (Cruz 224). En esta dirección, hacia el límite entre la realidad y la fantasía, es hacia donde García Márquez aprende a dirigir la mirada del lector en un proceso que llamamos en nuestra propuesta *focalización*.

Cruz expone varios ejemplos, entre ellos, el momento en que una persona se asoma frente a un espejo y se observa a sí mismo. En la novela aparece en el momento en que el niño pasa por el frente del espejo de la sala de su casa y piensa: “Me he visto en la redonda luna manchada y he pensado: *ese soy yo como si hoy fuera domingo*” (García *La hojarasca* 15). Para su análisis Cruz toma como ejemplo varios de los artículos. Primero, “*El mono del parque*” (1948), donde desde la mirada del mono de un zoológico, también insiste en *focalizar* la atención en el límite del pensamiento: “García Márquez, aquí como en otros textos que veremos, se esfuerza en señalarnos que la idea de límite o frontera entre mundos diversos resulta siempre imprecisa.” (Cruz 215).

Luego en “*Instante*” (1950), donde hace referencia al artículo anterior “...nos sitúa en el instante en que, asomándonos al espejo, aún no vemos nuestra imagen reflejada: “El instante perfecto, el que define una situación universal, es ese en que te asomas al espejo y estás frente a él –ya – pero no ha transcurrido todavía la fracción necesaria para que

aparezcas”. Aquí, el espejo ya no es el mono sino uno mismo. La mirada viaja hacia sí misma. (Cruz *Gabriel García* 217).

Esta reflexión nos pone de manifiesto el interés de García Márquez por encontrar dentro de la realidad cotidiana esas fracturas que posibilitan el asomo de lo maravilloso y sólo puede explorarse mediante el ejercicio de la imaginación como acto creativo mediante el acto del *discurso* o de *la palabra*. Para terminar esta parte, abordaremos la discusión sobre los términos *realismo mágico* y *real maravilloso*. Para esto tendremos en cuenta a Seymour Menton en “*Historia verdadera del realismo mágico*” (1998).

Su extenso recorrido histórico y definiciones acerca de las características estéticas del *realismo mágico* nos parecen acertados con relación a la estética de *garciamarquiana*. Sin embargo, no compartimos del todo su postura pues consideramos que la narrativa de García Márquez es muy distinta a la de Jorge Luis Borges, planteamiento que acompaña de forma central la tesis de este autor, sin embargo, coincidimos con Seymour en la crítica que formula hacia *lo real maravilloso*.

Argumentamos brevemente nuestra diferencia con Seymour en cuanto a la comparación con Borges por la *visión de mundo* que hemos descrito en García Márquez y que se refleja en su *metaforización* de una realidad particular a través del espacio ficcional de *Macondo*. Pese a que en Borges encontramos cuentos dedicados a la representación metafórica de algunos barrios de Buenos Aires o regiones de la pampa argentina, no encontramos la construcción de todo un mundo ficcional a partir de la lectura de la realidad cultural y socio-política en reivindicación de la cultura latinoamericana, de su *tradición literaria oral* como expusimos anteriormente. No creemos necesaria una larga disertación para considerar que la *visión de mundo* de Jorge Luis Borges está profundamente enraizada en la cultura europea o la cultura universal y el contexto latinoamericano es uno más de sus



múltiples espacios. De hecho, llama la atención que cuando Seymour propone cerrar su demostración mediante la definición de la *visión de mundo* del *realismo mágico*, realiza su análisis tomando como ejemplos las obras de Arreola y Rulfo. En el capítulo, cuatro titulado “*Entre Borges y García Márquez*” Seymour intenta, a nuestro juicio de forma fallida, hacer un acercamiento entre los dos autores mediante la comparación con la obra “*El último justo*” de Schwarz-Bart. Fallida a nuestro juicio porque no logra establecer de forma clara y específica las similitudes en la *visión de mundo* de los autores, Borges y García Márquez, que le permita fundamentar las similitudes en sus discursos literarios.

En cuanto a su crítica sobre el concepto de *real maravilloso* encontramos, en primer lugar, acertadas sus críticas en consideración a que realmente la discusión se delimita “entre internacionalistas y americanistas” (Seymour 162). Llama la atención la distancia que asume García Márquez frente a ambas posturas.

En segundo lugar, Seymour realiza un recorrido del concepto desde la propuesta de su máximo exponente, Alejo Carpentier, donde señala una importante diferencia con García Márquez y es la postura en la obra “*El reino de este mundo*” (1949) del narrador omnisciente que entra a explicar de forma racional lo que se acaba de presentar como el relato de un hecho maravilloso:

“A pesar de las declaraciones teóricas de Carpentier en el prólogo, en la novela misma, el narrador omnisciente, erudito y eurocéntrico no comparte con Ti Noel la fe en la magia y licantropía” (Seymour 165).

Tales aclaraciones sobre el carácter de lo real y lo imaginario no se encuentran en la obra de García Márquez, como tampoco en sus entrevistas o trabajos sobre crítica literaria la adhesión al *realismo mágico* o a *lo real maravilloso*, pues simplemente reivindicó su

propio estilo, por lo cual, como ya lo hicimos, hemos optado en este trabajo por definir el estilo de García Márquez en esta primera etapa como *realismo macondiano*.

Por último, Seymour expone lo que considera la renuncia de Carpentier al concepto de *lo real maravilloso* cuando iguala el término con el barroco:

“Por fin, en su conferencia del 22 de mayo de 1975 en Caracas, publicada en el breve libro *Razón de ser* (1976), Carpentier acaba por destruir su propio concepto teórico de lo real maravilloso subrayando su equivalencia con el barroco, que de ninguna manera se limita a América Latina. (Seymour 168).

Pasaremos así a considerar desde nuestra indagación sobre García Márquez su búsqueda por historias que narrar, la cual comienza desde su trabajo como periodista. Así, revisaremos la *voz del periodismo* con Raúl José Díaz (1993) y su trabajo “*La forja del reportaje: Aproximación a la obra periodística de Gabriel García Márquez*”. Publicado por Colcultura. No nos interesa adentrarnos en una discusión en el contexto del periodismo sobre la definición del género. Se trata de una polémica que este autor reconoce y tiene en cuenta para su aproximación. Para el caso Díaz considera:

“El reportaje es el género narrativo por excelencia del periodismo. Es la modalidad periodística que ha hecho suyos la mayor cantidad de procedimientos literarios. Figura por ello como una forma intermedia entre periodismo y literatura. Pero dentro de una jerarquía de valores estéticos ocupa por lo general un nivel muy subalterno.” (Díaz *La forja del 7*).

En este trabajo Díaz hace una breve reflexión sobre el paso de muchos escritores sobre el campo del periodismo antes de consagrarse a la literatura, se trata de una actividad económica que a la vez permite desarrollar las habilidades literarias, sobre todo narrativas,

usando una expresión del propio García Márquez son “*ejercicios para calentar el brazo*”. (Díaz 10).

El periodismo es en García Márquez un ejercicio de permanente exigencia discursiva, un laboratorio de experimentación donde el escritor puede explorar muchas estrategias narrativas y temas propios de la literatura:

“La vasta y diversa obra periodística de Gabriel García Márquez resulta un campo extraordinario para observar la formación de ese espacio virtual donde tendrían lugar las discordancias temidas o los encuentros fructíferos, las repulsiones o las afinidades, la perversión del arte narrativo por un intruso (el reportaje) o la elevación de este género subestimado, la quimera de una fusión estética de dos escrituras o, por el contrario, su confluencia armoniosa” (Díaz 9).

El periodismo le abre a García Márquez la posibilidad de irse haciendo a un lugar de reputación en el contexto de las letras nacionales. Así lo deja la editorial S.L.B. en el texto que acompaña las solapas del primer ejemplar de la obra, al que ya habíamos hecho referencia:

“De esta manera, este joven escritor, nacido en 1928, lanzó sus primeras experiencias a través de una serie de cuentos, acogidos con entusiasmo por la prensa colombiana, y en especial por el suplemento literario dirigido por Eduardo Zalamea Borda, “Fin de semana” de “El Espectador”. Y así, G.G.M., que ya se había lanzado con todo su entusiasmo a una vida de disciplinas literarias, continuó con sus avances obteniendo, en el año de 1954, el máximo galardón, al serle adjudicado el primer premio de cuentos de la asociación de escritores y artistas de Colombia. En sus prácticas periodísticas, como redactor del diario “El Espectador”, Gabriel García Márquez ha logrado triunfo tras triunfo, y hoy, al entregarnos esta obra

trascendental, para la novelística colombiana, LA HOJARASCA, este autor se ubica entre lo más selecto de los escritores colombianos. (Editorial S.L.B. *La hojarasca* Solapas primera edición).

Pero más que darle prestigio, debemos insistir el periodismo es *el yunque*, para usar la expresión de Díaz en el cual el escritor forja sus primeras orientaciones y temas literarios. Encontramos en varios de sus artículos periodísticos lo que podríamos considerar borradores de lo que más tarde constituiría el espacio de *Macondo*.

Díaz considera que el periodismo fue la actividad que le permitió a García Márquez, usando su misma expresión, *calentar el brazo* y descubrir en el reportaje diferentes estrategias narrativas, por lo que califica a la primera etapa del periodismo de autor, durante su participación en el Diario El Universal y El Heraldo como el *servicio militar de la escritura*. Lo cual en última instancia es uno de los elementos que le permite unir la realidad con la ficción. Así, precisamente ocupa un lugar preponderante: “El periodismo de García Márquez no es, sin embargo, un trabajo marginal respecto a su proyecto mayor literario.” (Díaz 9).

Luego de una profunda pesquisa comparativa entre la primera etapa de la obra periodística de García Márquez y sus influencias literarias sobre todo con William Faulkner, Díaz termina por considerar la unión dentro del estilo narrativo entre las dos actividades, la periodística y la literaria:

“Su escritura era solo una: su estilo era también único, no podía fragmentarse en dos voces. Y el periodismo - ya pronto lo sabría – era también un trabajo para dar salida a *una vocación innata de contador de historias, a una voz obsesivamente narrativa.*” (Díaz 126 *Cursivas mías*).

Nos llama la atención esta *vocación* para contar historias, desde lo que hemos llamado *sintaxis polifónica narrativa y discursiva*, que muestra la capacidad del escritor para narrar historias e integrar dentro de su propia *voz* múltiples *voces* de otros *discursos*.

Desde este punto abordaremos el trabajo “*Textos costeños*” (1981) con prólogo de Jacques Gilard, uno de los estudiosos más dedicado a la biografía de García Márquez, con este, el más completo trabajo de compilación sobre la primera etapa periodística de García Márquez.

En el prólogo de esta obra, sobre lo anterior, es decir, la capacidad de García Márquez para integrar distintas *voces* a su *discurso*, encontramos pertinente lo siguiente que Gilard retoma de una nota anónima atribuible según el crítico a Héctor Rojas Herazo:

“Todos los días, su prosa trasparente, exacta, nerviosa, se asomaba al cotidiano discurrir de los sucesos. Sabía, del heterogéneo montón de noticias *seleccionar con innata pulcritud de periodista* de gran estirpe las que – por sus proyecciones y posibilidades – pudiesen brindar un mejor alimento a los lectores matutinos” (García *Textos costeños*<sup>10</sup> Cursivas mías).

Aparte de esta breve reflexión sobre la habilidad de García Márquez para *seleccionar* las noticias, aspecto que podemos relacionar con su habilidad para integrar *voces discursivas* con cuales entabla distintos diálogos, también nos parecen muy importantes para esta investigación otras dos consideraciones de Gilard. La primera, es acerca del período durante el cual García Márquez se relaciona con los miembros del “*grupo de Barranquilla*”. Este período resulta interesante por las lecturas que García Márquez integrará a su narrativa, como lo son las obras de Virginia Woolf y William Faulkner. Así, lo plantea en un primer momento Gilard en el prólogo:

“Atando cabos, y a partir de documentos muy diversos, es posible llegar a sospechar y situar otros contactos anteriores entre García Márquez y el grupo. De suma utilidad es la alusión que, el 28 de julio de 1949, hace García Márquez a Faulkner y Virginia Woolf. Son autores que él nunca mencionó anteriormente, y que formaban parte desde hacía tiempo de la cultura de la gente del grupo” (García *Textos costeños* 13).

La segunda, referente al poco documentado período, hacia 1952, en el cual García Márquez renuncia a su trabajo como periodista y se desempeña como agente viajero vendiendo libros a crédito a través del caribe colombiano:

“Aquí es donde tiene que situarse el episodio menos documentado de la trayectoria de García Márquez: el período en que fue viajante y vendedor de libros. De esa experiencia ha hablado el escritor en diversas entrevistas, y también la recuerdan sus amigos de Barranquilla, pero siempre con gran imprecisión”. (García *Textos costeños* 25).

Éste, suponemos, fue un momento duro, pues además la editorial Losada de Argentina le rechazó a García Márquez el manuscrito de su primera novela, objeto de nuestro trabajo. Sin embargo, el viaje a través de la costa le sirvió a García Márquez para nutrirse de la fuerte tradición oral del caribe colombiano y reencontrarse con su cultura natal, de la cual ya tenía una impresión mediante los relatos que había escuchado durante su infancia en el seno de su familia materna en la cual recibiría una vocación innata para contar historias.

Para abordar esta vocación de contador de historias es necesario que ingresemos a la reflexión sobre la *voz de la tradición oral del caribe colombiano*, que surge a partir de las historias que García Márquez escuchó de niño en el seno de su familia materna y luego en sus recorridos por la geografía de la costa norte de Colombia. Para esto recurriremos como fuente al trabajo de uno de sus biógrafos más importante como lo es el crítico colombiano Dasso Saldívar.

En primer lugar, tendremos en cuenta su aporte en la revista cubana *Oralidad: Rescate de la tradición oral y la memoria de América Latina y el Caribe* (1995). El artículo “*Oralidad y memoria en García Márquez*” presentado por el editor de la revista promete a sus lectores revelar las ocultas fuentes orales con que se construye el universo de *Macondo*.

Saldívar acude a su conocimiento, producto una amplia investigación sobre la vida de García Márquez, para entrar a explicar la incidencia que tiene en la creación del espacio mítico de *Macondo* las experiencias familiares del autor durante su infancia fundamentalmente la imagen de su casa. Así lo podemos ver cuando Saldívar tiene en cuenta la muerte de la hija mayor de los abuelos maternos, luego del éxodo en el momento de su llegada a Aracataca:

“En el patio de la casa creció desde entonces un jazminero en su memoria, el mismo que iba a sofocar por las noches al pequeño Gabriel mezclándose con los suspiros de los muertos que, según su abuela, deambulaban por los cuartos, y el mismo que, por tanto, entraría en *La hojarasca* como un personaje más. (Saldívar *Oralidad y memoria* 8).

Esta misma imagen del *jazminero*, como lugar familiar donde se recuerdan los muertos de la familia, efectivamente, la encontramos en “*La hojarasca*” (1955):

“Mi padre pareció desesperado con la muerte de mi madre, dijo Meme. Pero, según él mismo dijo después, cuando quedó solo en la casa, «nadie puede confiar en la honestidad de un hogar en el cual el hombre no tiene a la mano una mujer legítima». Como había leído en un libro que *cuando muere una persona amada debe sembrarse un jazminero para recordarla todas las noches*, sembró la enredadera contra el muro del patio y un año después se casó en segundas nupcias con Adelaida, mi madrastra.” (García Márquez *La hojarasca* 51-52 *Cursivas mías*).

En este breve texto Saldívar también da cuenta de lo que significó para la familia de García Márquez, instaurada en la aristocracia local, la llegada de la compañía bananera y su rápido auge devastador:

“De pronto, Aracataca se había convertido en un pueblo de Babel, en la pachanga ancha y ajena de la bonanza, que el tiempo iría desvelando en su esencia encubierta: *más una tragedia de efecto retardado que una irrupción exaltada del progreso*. Lo mismo que en Macondo, el tren lo había traído, pues, todo: el banano y *la hojarasca* (los advenedizos), el progreso y la decadencia. (Saldívar 8 *Oralidad y memoria* *Cursivas mías*).

Lo anterior nos sirve como herramienta para entender la *visión de mundo* del autor con relación a su percepción de la decadencia y desaparición del mundo de su infancia bajo la fuerza aplastante de la explotación del capitalismo imperialista de los Estados Unidos representado en la compañía bananera y todo lo que ella arrastra, además de la opresión del Estado y el Ejército como instituciones corruptas y sanguinarias.



Para terminar, este artículo deja al descubierto la impresión que debió sufrir García Márquez al redescubrir la realidad del mundo su infancia, reconstruida en su memoria de adulto y que redimensiona al regresar después de largo tiempo:

“El mismo escritor, antes de que aquellos fueran sus personajes, no solo fue testigo de su drama cuando era un niño, sino durante los viajes que hizo a la región a comienzo de los años cincuenta, cuando encontró a su pueblo convertido en “una aldea polvorienta, llena de silencio y de muertos” y a “sus viejos coroneles muriéndose en el traspatio, bajo la última mata de banano”. Los esquemas económico, social y cultural de la aristocracia cataquera en que se movían los Márquez Iguarán, serán llevados casi literalmente por García Márquez a sus novelas, especialmente a Cien años de soledad, donde los Buendía son su correlato, la referencia obligada de toda la sociedad macondina. (Saldívar *Oralidad y memoria* 8).

Siguiendo con Dasso Saldívar, pasamos al texto “*García Márquez: El viaje a la semilla*” (2014). Consideramos que el autor tuvo muy en cuenta el trabajo de su colega biógrafo Jacques Gilard en el prólogo a “*Textos costeños*” (1981), donde también se enfocó en descubrir la génesis narrativa del escritor colombiano teniendo en cuenta su experiencia en el *bogotazo*, su regreso a la costa atlántica, su trabajo como periodista y su recorrido por los diferentes pueblos de la costa Atlántica como vendedor de libros lo que le da la oportunidad de reencontrarse con su pasado familiar. Sin embargo, en este prólogo Gilard había dejado pendientes algunos aspectos por investigar que consideramos Dasso Saldívar trata de abordar en su investigación.

Empezaremos por tener en cuenta de la importancia que Saldívar concede a la experiencia del regreso de García Márquez en compañía de su madre a su pueblo natal Aracataca:

“Aquel viaje que hizo Gabriel García Márquez con su madre a Aracataca a principios de 1952, para vender la casa de los abuelos donde había nacido, es tal vez, como lo reiteraría años más tarde, uno de los hechos más decisivos de su vida literaria. García Márquez era un joven narrador de veinticinco años con la convicción de que toda buena novela lo es en función de dos circunstancias simultáneas: ser una *transposición poética* de la realidad y una suerte de *adivinanza cifrada del mundo*” (Saldívar *García Márquez: El viaje* 23. *Cursivas mías*).

La cita contiene dos elementos que debemos retomar para integrar a nuestra propuesta. El primero la *metaforización* de la realidad propia del Caribe colombiano de principios del siglo XX vivida por García Márquez durante su infancia en Aracataca. El segundo la presencia del *enigma*, el elemento propio de la *voz* de la novela policíaca.

Otro aspecto importante es su consideración frente a lo que significó para García Márquez su experiencia como agente viajero, el cual ya habíamos mencionado en el trabajo de Gilard para el prólogo de “*Textos costeños*” (1981) como un episodio en aquel momento, oscuro de la vida de García Márquez del cual, sin embargo, años después, se preocupó por ampliar y dar claridad sobre el particular:

“De modo que, pasado el entusiasmo inicial, García Márquez empezó a sentirse cada vez incomodo en el peregrino oficio de vendedor de libros a plazos. En cambio, conocer el folclor y la historia de las regiones, conversar con la gente del

pueblo y los viejos coroneles que se habían quedado esperando su pensión de guerra, y emparrandarse con los acordeones de Valledupar, La Paz o Manaure, en unión de Rafael Escalona, Manuel Zapata Olivella y su hermano Luis Enrique, era lo que de verdad le interesaba” (Saldívar *El viaje a* 302).

Por último, en cuanto a esta extensa investigación nos interesa la propuesta que hace Saldívar en cuanto a las fuentes narrativas de donde García Márquez se nutre para dar forma a su primera novela, donde el elemento de la tradición oral de la costa atlántica colombiana tiene un lugar importante:

“Sin negar esta influencia, que sin duda le llegó inicialmente mediatizada por la cultura occidental, en realidad fueron la historia de Aracataca y su niñez prodigiosa las que, a la luz de la obra de William Faulkner y Virginia Woolf, le aportaron el humus esencial de su primera novela: la casa natal con su jazminero y sus espíritus endémicos; la casa de la botica, cuyo huésped, el doctor Antonio Barbosa, se fusionaría con el suicida belga don Emilio, el *Francés*, para crear el personaje del misterioso médico suicida; la figura venerable del abuelo, su éxodo desde Barrancas, sus indios guajiros y sus hazañas guerreras; la estampa aparente aparentemente sumisa pero firme de la madre; el trotamundismo del padre; la United Fruit Company y el falso progreso que supuso la explotación bananera, con su saldo de ruina y soledad; el tren amarillo que llegaba todas mañanas a las once mientras el autor aprendía sus primeras letras en la escuela Montessori, y, en fin, el drama secular de Aracataca, viendo pasar impotente los vientos de la historia” (Saldívar 222, 223).

#### Capítulo 4: Aproximación a la obra

Esta novela fue publicada, en 1955 en la pequeña editorial S.L.B. de Bogotá con un tiraje de 4.000 ejemplares de los cuales, 60 años después, quedan pocos. Según cuenta el mismo García Márquez en “*Vivir para contarla*” (2002), esta editorial fue fundada por Samuel Lisman Baum (S.L.B.) agregado cultural de la embajada de Israel, quien desapareció de forma repentina: “Ni los mismos reporteros del periódico pudieron encontrar el rastro ni lo ha encontrado nadie hasta el sol de hoy” (García *Vivir para* 544).

García Márquez mismo reconoce que tuvo problemas para conseguir editor siendo que ya la había enviado a Argentina a la Editorial Losada y fue rechazada:

“Pasaron cinco años antes de encontrarle editor. La mandé a la Editorial Losada (en Argentina) y me la devolvieron con una carta del crítico español Guillermo de Torre en la que me aconsejaba dedicarme a otra cosa” (Apuleyo 59).

Según lo expuesto por Dasso Salvidar la novela tuvo al menos cuatro versiones antes de llegar a la versión de la primera publicación en 1955 y luego incluso volvió a elaborarla para la segunda edición con Sudamericana en 1969:

“Conociendo el método de trabajo de García Márquez, las dudas que tuve con esta novela iniciática y las pericias que pasó con la misma, es coherente, o casi inevitable, pensar que tuvo que haberla reescrito muchas veces, y que *La hojarasca* es, si no el más, uno de sus libros más reelaborados.” (Saldívar *El viaje* 543).

Para la presente investigación, como ya lo mencionamos, encontramos un ejemplar de la primera edición donde pudimos constatar, como lo ha señalado este y otros autores la supresión por parte de García Márquez de dos apartes de la novela, buscando con esto incrementar la figura misteriosa del médico. Desarrollaremos este asunto en el análisis de la obra.

Para cerrar este apartado cabe considerar que en el momento en que aparece *La hojarasca* (1955), García Márquez se perfilaba como una promesa de la literatura colombiana mediante la publicación entre 1947 y 1955 de una serie de cuentos en diferentes periódicos colombianos (El Espectador, El universal y El Heraldó) que fueron compilados en el libro “*Ojos de perro azul*” publicado en 1974 por Sudamericana, Buenos Aires. Estos cuentos resultaran interesantes en el capítulo dedicado a la lectura crítica y que para el presente trabajo ubicamos en el libro “*Gabriel García Márquez: Todos los cuentos*” (1987). También tuvimos en cuenta la compilación de sus artículos periodísticos publicados por la editorial italiana Mondadori con prólogo de Jacques Gilard bajo el título “*Textos costeños*” (1981), cabe decir que consultamos la edición de Sudamericana 1987.

#### 4.1. Lectura Comprensiva

(Ver tabla de eventos en anexos).

A continuación, abordamos la presentación de una *lectura comprensiva* de la novela entendiendo por ésta una reconstrucción de los hechos no como son presentados en la novela, en tanto que el escritor se permite navegar en la línea del tiempo sino atendiendo a un criterio de orden cronológico. Es importante considerar en el plano de la *temporización* que la novela se compone de los *monólogos internos* de tres personajes narradores reunidos en un *tiempo de enunciación o momento de realización del acto de habla*, de un poco más media hora, el 12 de septiembre de 1928, en la sala de la casa donde se suicidó el médico. Si bien la *voz* del niño se centra fundamentalmente en este lapso ubicado en el presente inmediato o *punto cero de la enunciación*, las voces de Isabel y del abuelo se articulan de modo tal que construyen a través de una serie de *eventos* una historia acerca de su familia desde su llegada a *Macondo*, la llegada del médico y su carga trágica, hasta el presente de la *enunciación*, cubriendo un período de 43 años.

Hemos hecho una tabla de eventos en la cual con el apoyo de algunas fechas que nos suministra la novela y otros enunciados donde encontramos relaciones de tiempo, pudimos establecer algunas de las fechas más importantes del relato.

El *evento* más remoto de la historia contada en la novela se remonta a 1885, cuando durante la guerra civil aparece la mención al duque de Marlborough y el coronel Aureliano Buendía. Hacia 189? el coronel y su primera esposa hacen una dura travesía por tierras inhóspitas de la costa Caribe hasta encontrar a *Macondo*. En 1898, llega el coronel en compañía de su esposa a punto de dar a luz llega estableciéndose como una persona importante dada su participación en la guerra. En 1902 llegan a *Macondo* el doctor y el cachorro, el mismo día a la misma hora.

Contrario al doctor, el cachorro es esperado con júbilo en su condición de párroco, el doctor es un extranjero desconocido, mientras el cachorro es un humilde hijo del pueblo que regresa triunfante. Sin embargo, al momento de su llegada se produce un particular trastrocamiento de sus lugares. El párroco llega por un atajo y entra de forma imprevista a la casa cural donde una mujer se ha hospedado de manera furtiva y escapa sin ser vista. Por su parte, el doctor, sin ser esperado llega por el camino principal donde el pueblo se ha apostado para recibir al cachorro. El doctor es recibido en la casa del coronel donde produce una profunda impresión desde el momento de su llegada al solicitar como alimento hierba común. Se instala en una habitación en casa del coronel y coloca un consultorio médico. No tiene ninguna actividad social y el dinero que gana lo guarda en un enorme baúl que trajo y guarda todas sus pertenencias, que, sin embargo, son muy pocas. Cuatro años después de la llegada del médico llega la compañía bananera a Macondo y poco después junto con el tren llega *la hojarasca*.

Para 1907 ha cerrado su consultorio. Su clientela mermó debido a la presencia de otros médicos que han llegado con el auge de la compañía bananera. Hacia 1909, se arregla de manera cotidiana y asiste a la peluquería, donde hace el intento por integrarse a la comunidad. Sin embargo, no es aceptado por el pueblo, se hacen burlas sobre una supuesta relación entre la hija del peluquero, quien aparentemente tiene ataques de locura y ha concebido un hijo bastardo. También para esta fecha la bonanza bananera se ha extinguido.

En 1911, el doctor niega la atención médica a Meme. El incidente ocurre luego que Meme se desmaya mientras la familia cena en el comedor y Adelaida solicita al coronel que pida ayuda al médico. Este se encuentra en su cuarto y se niega. Cuando el coronel entra al cuarto y habla con el médico se entera que Meme se encuentra embarazada, la identidad del padre es difícil establecer dada la promiscuidad de la madre. El doctor promete irse de la

casa, pero se niega a casarse con Meme. Un tiempo después Meme se presenta en la iglesia vestida de forma escandalosa. A la salida en la plaza la gente comienza a cercar su camino, pero el coronel interviene e impide la afrenta contra su antigua sirvienta.

En 1915, Isabel se casa con Martín. Un joven que conoce en el velorio del niño de Paloquemado. Martín logra embaucar al coronel con un negocio falso. También despierta la suspicacia de Genoveva García, una de las amigas de Isabel quien cree que Martín es homosexual.

En 1917, nace hijo de Isabel, “el niño”. Hacia 1918, cuando ya ha pasado la bonanza de la compañía bananera y *Macondo* es un pueblo arruinado, se sabe de la desaparición de Meme. También ese año se produce la masacre de los manifestantes a manos del ejército en la plaza del pueblo y el médico niega la atención médica a los heridos. El pueblo lanza sobre el médico su maldición: Morir encerrado y no recibir entierro. En 1925, el coronel enferma y el médico logra salvarlo. Obtiene del coronel la promesa de enterrarlo.

En 1928, durante la madrugada del 12 de septiembre se suicida el médico, ahorcándose en su casa. El coronel asiste para cumplir su promesa. Se hace acompañar de su hija Isabel y ella a su vez de su hijo, al pasar por el espejo antes de salir el niño se mira a sí mismo.

Llegan a la casa, los hombres del abuelo, unos indígenas, han descolgado el cadáver del médico y lo han colocado encima de la cama, luego, traen el ataúd, le esparcen una bolsa con cal encima y colocan dentro el cadáver. El abuelo trata inútilmente de abrir una ventana, examina las cosas del cuarto, echa las pocas pertenencias del médico en el ataúd que luego de cerrado es abierto para echar un zapato olvidado. El niño pide permiso a Isabel para ir al baño, el abuelo lo niega. Llega el alcalde militar, hace abrir la ventana por



unos de los policías-soldados, discute con el coronel, finalmente acepta un soborno. Esperan un rato, en el cual brevemente dialogan el coronel y su hija Isabel. El alcalde regresa, trata de hacer caer al abuelo. Finalmente, el relato termina en la voz del niño en el momento que se alistan para sacar el ataúd a la calle y los alcaravanes cantan, según lo que le ha contado Ada, al dar la hora, pero también al sentir el olor de la muerte. Son las tres de la tarde.

## Capítulo 5. Lectura analítica

En este capítulo abordaremos una *lectura analítica* de la novela “*La hojarasca*” (1955), entendiendo por esto el procedimiento mediante el cual podemos describir la *sintaxis polifónica narrativa* a través de la cual se organizan; en el que precisamente hemos llamado *nivel narrativo*, las *voces* de los tres *personajes-narradores*, agrupados con el marcador discursivo *nosotros* desde el que se *enuncia* el prólogo de la novela, en dos ejes que consideramos importantes.

Primero, dentro de un *horizonte de comprensión* que se amplía en múltiples direcciones. Particularmente desde el interés de nuestra reflexión, en relación con la develación parcial del *enigma* que representa la figura del médico, al cual podemos acercarnos como lectores de la obra mediante las preguntas: ¿Por qué no atiende a los heridos en la noche que el ejército ataca a la población de *Macondo*? ¿De dónde viene? ¿Por qué come hierba de burro? ¿Por qué no atiende a Meme el día que se desmaya y toda la familia lo solicita? También Meme por su parte deja abiertas dos preguntas importantes: ¿Por qué se fue con el médico? Y ¿Cuál fue su paradero? Podemos considerar otros *enigmas* que quedan irresueltos en el *mundo macondiano* como ¿quién es la mujer que todos los martes llega a pedir una ramita de toronjil?

Segundo, en la construcción de una *visión de mundo* con algunos elementos de la *voz trágica enunciada* desde el grupo que hemos identificado como *patricios*, correspondiente al *nosotros* del prólogo, acerca de la decadencia a principios del siglo XX de un pequeño pueblo del Caribe latinoamericano bajo el impulso arrollador del capitalismo, aspecto que desarrollaremos en el siguiente capítulo dedicado a la *lectura crítica*.

Como ya lo hemos observado, consideraremos la obra como una novela *polifónica* en tanto mediante la *enunciación* en las *voces* de los tres *personajes – narradores* el autor logra alcanzar un nivel expresivo acerca de una realidad por él creada como puente que le permite acercarse al lector a través del *discurso* de la novela. Es importante anotar que las *voces* de los tres *personajes – narradores (patricios)* incluyen las *voces* de los demás personajes (*hojarascos*).

Desde la mirada que venimos construyendo sobre la obra de Gabriel García Márquez la *polifonía* es un procedimiento mediante el cual, el locutor incluye en la novela, no sólo las *voces narrativas* mediante las *voces* de sus personajes, sino además, las *voces discursivas*, las *voces* de los distintos *ámbitos* de los que ha hecho parte o conoce, así como sus *dominios* propios, para constituir un *discurso* propio y original que logra insertarse en la mente del interlocutor a través del mutuo reconocimiento en el mundo como espacio de referencia.

Esto lo logra gracias a que efectivamente los personajes de la novela encarnan cada uno distintas formas de ver e interpretar el mundo sin que en ningún momento intervenga la *voz* del *autor* de forma directa. Aspecto de la habilidad narrativa de Gabriel García Márquez que exploramos en su labor como periodista y conocedor de la novela policíaca.

Teniendo en cuenta lo anterior, platearemos nuestro análisis fundamentalmente desde los conceptos que ya hemos presentado: *voz, sintaxis polifónica narrativa y discursiva, dominio, ámbito, enunciación, narración, metaforización, enigma y visión de mundo*.

En cuanto a su *sintaxis polifónica narrativa* la novela está construida desde las *voces* en los *monólogos internos* de tres personajes, ubicados en un lapso de media hora entre las 2:30 y 3:00 pm del 12 septiembre de 1928, en la sala de la casa donde se suicidó el

médico, *modalizadas* desde la *enunciación* del grupo de los *patricios*, entendido en el prólogo de la obra como el grupo que se identifica con el marcador del actor discursivo *nosotros* y que representa al grupo de fundadores de *Macondo*, sus amenazados habitantes originales, antes de la llegada devastadora de la compañía bananera y con ella de la *hojarasca*:

*“En medio de aquel ventisquero, de aquella tempestad de caras desconocidas, de toldos en la vía pública, de hombres cambiándose de ropa en la calle, de mujeres sentadas en baúles con los paraguas abiertos, y de mulas y mulas abandonadas, muriéndose de hambre en la cuadra del hotel, los primeros éramos los últimos; nosotros éramos los forasteros; los advenedizos”* (García *La hojarasca* 12).

La novela constituye, como ya lo hemos dicho en el orden el niño, Isabel, el abuelo, tres *horizontes de comprensión* del relato que se van ampliando alrededor de la construcción y *solución* del *enigma* que constituye la figura del muerto, el médico aparentemente francés que comía hierba de burro.

Así la *voz* que da inicio a la novela es la del niño, quien nos ubica en una sala frente a un muerto: “Hemos venido a la casa donde está el muerto” (García *La hojarasca* 15). Dada su condición de menor de edad desconoce la serie de eventos que los han llevado a la presente situación: “No sé por qué me han traído.” (García *La hojarasca* 17). Sin embargo, la *voz* del niño nos introduce en una descripción atenta de la realidad rodeada de elementos propios de su imaginación creativa:

“Cuando descubro que hay moscas en la habitación comienza a torturarme la idea de que el ataúd ha quedado lleno de moscas. Todavía no lo han clavado, pero me parece que ese *zumbido* que confundí al principio con el rumor de un ventilador

eléctrico en el vecindario, es el tropel de las moscas golpeando, ciegas, contra las paredes del ataúd y la cara del muerto” (García *La hojarasca* 27).

Resulta interesante para nuestra lectura crítica la puesta en relación de lo anterior, el zumbido que supone el niño en el ataúd, con el primer cuento publicado por García Márquez “*La tercera resignación*” (1947).

Desde la voz del *niño*, además encontramos la percepción de un mundo decadente pero maravilloso a medida que lo ha ido descubriendo:

“Al abrirse la ventana las cosas se hacen visibles, pero se consolidan en su extraña realidad. Entonces mamá respira hondo, me tiende las manos y me dice: “Ven, vamos a ver la casa por la ventana”. Y desde sus brazos veo otra vez el pueblo, como si regresara a él después de un largo viaje. Veo nuestra casa descolorida y arruinada, pero fresca bajo los almendros; y siento desde aquí como si nunca hubiera estado dentro de esa frescura verde y cordial, como si la nuestra fuera la perfecta casa imaginaria prometida por mi madre en mis noches de pesadilla.” (García *La hojarasca* 31).

Desde aquí, su primera novela, García Márquez consolida elementos característicos de su *realidad macondiana*, como los son los almendros que también aparecen múltiples veces en “*Cien años de soledad*” (1967), como símbolos de transcurso del tiempo, desde los tiempos remotos de la fundación en los que la familia ocupó un lugar central:

“Fue también José Arcadio Buendía quien decidió por esos años que en las calles del pueblo se sembraran almendros en vez de acacias, y quien descubrió si revelarlos nunca los métodos para hacerlos eternos” (García *Cien años de* 51).

Siguiendo el orden planteado, la identidad del muerto es presentada por Isabel. Se trata del doctor, a quien describe como un ser mezquino y miserable sin rasgos humanos,

casi un animal, portador de los males que en cumplimiento de un *destino trágico* debía sufrir la familia:

*“Ahora estaría yo en la casa, tranquila, si hace veinticinco años no hubiera llegado este hombre donde mi padre con una carta de recomendación que nadie supo nunca de dónde vino, y se hubiera quedado entre nosotros, alimentándose de hierba y mirando a las mujeres con esos codiciosos ojos de perro que le han saltado de las órbitas. Pero mi castigo estaba escrito desde antes de mi nacimiento y había permanecido oculto, reprimido, hasta este mortal año bisiesto en que fuera a cumplir treinta de mi nacimiento y mi padre me dijera: «Tiene que acompañarme.» Y después, antes de que yo tuviera tiempo de preguntar, golpeando el piso con el bastón: “Hay que salir de esto como sea, hija. El doctor se ahorcó esta madrugada.”*  
(García *La hojarasca* 26 cursivas mías).

Este fragmento nos permite enfocarnos en tres aspectos importantes.

Primero, como lo acabamos de decir, es el médico, quien trae consigo un *destino trágico* a la familia, entendido en esta investigación mediante el concepto de *voz trágica* que hemos venido elaborando en torno a la concepción de *destino* en esta primera novela de García Márquez.

Segundo, el carácter preponderante que tiene en el relato el cumplimiento tal *destino*, concebido como irrefutable en el devenir de los personajes. Así mismo también lo reconoce el abuelo:

*“Desde cuando el doctor abandonó nuestra casa, yo estaba convencido de que nuestros actos eran ordenados por una voluntad superior contra la cual no habríamos podido rebelarnos, así lo hubiéramos procurado con todas nuestras fuerzas o así*

hubiéramos asumido la actitud estéril de Adelaida que se ha encerrado a rezar”.  
(García *La hojarasca* 144).

Estos dos ejemplos dan cuenta de la presencia de la *voz trágica* en el relato, pues entre otros rasgos de la tragedia, el *destino* aparece como ineludible y ajeno a la voluntad humana.

Tercero, la cadena de mando dentro de la cual el abuelo se ha hecho acompañar de su hija Isabel: “obligué a mi hija Isabel a que me acompañara” (García *La hojarasca* 32), a su vez ella la repite al hacerse acompañar de su hijo: “No he debido traer al niño” (García *La hojarasca* 20), de manera que al asistir al entierro de este personaje nefasto, como lo es el médico, un *hojarasco*, tendrán de compartir desde su posición de *patricios* el rechazo, y con él, la maldición que la población de *Macondo* igualmente ahora lanzará sobre ellos:

“También por eso he debido dejar al niño en casa; para no comprometerlo en esta confabulación que ahora se encarnizará en nosotros como lo ha hecho en el doctor durante diez años” (García *La hojarasca* 23).

Es desde la *voz* de Isabel, en su condición de mujer sometida a la voluntad paterna, que comienza a configurarse la imagen *enigmática* del médico, al considerar un acto inexplicable pero propio de la actitud desafiante de su padre, el hecho de enterrar este muerto, alguien a quien nadie en Macondo deseaba brindar siquiera ese último acto de humanidad:

“Podríamos salir ahora. Podríamos decir a papá que no nos sentimos bien en un cuarto en el que se han acumulado, durante diecisiete años, los residuos de un hombre desvinculado de todo lo que pueda ser considerado como afecto a agradecimiento. Quizás ha sido mi padre la única persona que ha sentido por él

alguna simpatía. *Una inexplicable simpatía* que ahora le sirve para no pudrirse entre estas cuatro paredes” (García *La hojarasca* 21 cursivas mías).

Luego confirmaremos en la *voz* del abuelo esta particular condena proferida por el pueblo a morir solo y no ser enterrado, para pudrirse dentro del cuarto donde les negó su asistencia a los heridos producidos por la masacre del ejército en la plaza de *Macondo* diez años antes:

“Es un sentimiento alimentado durante diez años, desde aquella noche borrascosa en que trajeron los heridos a la puerta y le gritaron (porque no abrió; habló desde adentro); le gritaron: “doctor, atienda a estos heridos que ya los otros médicos no dan abasto”, todavía sin abrir (porque la puerta permaneció cerrada, los heridos acostados frente a ella): “Usted es el único médico que nos queda. Tiene que hacer una obra de caridad”; y él respondió (y tampoco entonces se abrió la puerta), imaginado por la turbamulta en la mitad de la sala, la lámpara en alto, iluminados los duros ojos amarillos: “Se me olvidó todo lo que sabía de eso. Llévenlos a otra parte”, y siguió (porque desde entonces la puerta no se abrió jamás) con la puerta cerrada mientras el rencor crecía, se ramificaba, se convertía en una virulencia colectiva, que no daría tregua a Macondo en el resto de su vida para que en cada oído siguiera retumbando la sentencia – gritada esa noche – que condenó al doctor a pudrirse detrás de estas paredes.” (García *La hojarasca* 31).

Lo anterior nos propone uno de los *enigmas* de la novela, que ya habíamos enumerado: ¿por qué el médico niega la atención a los habitantes de Macondo ante la calamidad de la masacre del ejército? Ya abordaremos este asunto desde la *voz* de abuelo.



En el personaje de Isabel Observamos además a una madre de mediana edad, en conflicto pues mantiene en secreto una lucha contra la autoridad de sus padres y de su condición social que nunca llega a manifestar por temor. En este episodio donde debe acompañar a su padre para el cumplimiento de su promesa al médico, como en otros de la novela, se mantiene obediente aun estando en desacuerdo con la decisión de su padre, es incapaz de negarse. Esta contradicción significa que pese a reconocer silenciosamente en algunos momentos su derecho a cierta autonomía, Isabel no llega en el transcurso de la novela a asumir una postura autónoma, siempre somete las fuerzas de su interior y su vida misma a la voluntad de su familia y su clase. De modo que, así como no puede decidir sobre el presente compromiso del entierro del doctor, tampoco en lo referente a su matrimonio con Martín, donde tampoco es tenida en cuenta por su madrastra y debe callar renunciando sus propias expectativas:

“Tal vez por eso deseaba tenerlo cerca, en el cuartito, para convencerme de que se trataba de un hombre concreto y no de un novio conocido en el sueño. *Pero yo no me sentía con fuerzas para hablar a mi madrastra de mis proyectos.* Lo natural habría sido decir: «Voy a quitar el candado. Voy a poner la mesa junto a la ventana y la cama contra la pared de adentro. Voy a poner una maceta de claveles en la repisa y un ramo de sábila en el dintel.» *Pero a mi cobardía,* a mi absoluta falta de decisión, se agregaba la nebulosidad de mi prometido.” (García *La hojarasca* 86 *Cursivas mías*).

En el anterior fragmento de la novela, Isabel admite su incapacidad para decidir sobre su propia vida por encima de la autoridad de sus padres. Así, incluso en asuntos fundamentales como su matrimonio y el lugar para su nueva familia Isabel admite no tener ninguna injerencia en la toma de decisiones.

Pese a lo anterior, la actitud de sometimiento y el silencio que caracterizan a Isabel, es en el *modo de representación* de su voz donde se construyen las más claras y profundas *imágenes poéticas* de la *representación metafórica* de Macondo:

“Hay un minuto en que se agota la siesta. Hasta la secreta, recóndita, minúscula actividad de los insectos cesa en ese instante preciso; el curso de la naturaleza se detiene; la creación tambalea al borde del caos y las mujeres se incorporan, babeando, con la flor de la almohada bordada en la mejilla, sofocadas por la temperatura y el rencor piensan: “Todavía es miércoles en Macondo”. (García *La hojarasca* 71).

Sobre este respecto más adelante tendremos en cuenta la relación con el cuento “*Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*” (1955) y la actitud contemplativa del personaje, su silencio que desborda en el *monólogo interno* de su soledad donde reconstruye el mundo en *su lenguaje*.

Pasando a la voz del abuelo debe reconocer que desconoce prácticamente todo acerca de la identidad y pasado del médico que hospeda en su casa:

“Ni siquiera supe si era francés como se suponía (...) – después de cinco años de vivir en la misma casa, de comer en la misma mesa -, caí en la cuenta de que ni siquiera conocíamos su nombre.” (García *La hojarasca* 84).

Sin embargo, es la voz del abuelo la que nos proporciona un acercamiento a un *horizonte de comprensión* total sobre el relato, es él quien conoce de manera más profunda al médico, quien nos da a conocer su escaso lado humano:

“No era su nuevo aspecto en la calle lo que me conmovía. Era el imaginarlo durante la noche encerrado en la habitación, raspando el barro de las botas, mojando el trapo en el aguamanil, untando el betún en los zapatos deteriorados por varios años de uso

continuo. Me conmovía pensar en el cepillo y la cajita del betún guardados debajo de la estera, sustraídos a los ojos del mundo, como si fueran elementos de un vicio secreto y vergonzoso contraído a una edad en que la mayoría de los hombres se vuelven serenos y metódicos. Prácticamente estaba viviendo una tardía y estéril adolescencia y se esmeraba en el vestir como un adolescente, con la ropa alisada todas las noches con el canto de las manos, en frío, y sin ser lo suficientemente joven como para tener un amigo a quien comunicar sus ilusiones o sus desencantos.” (García *La hojarasca* 94).

Aquí el médico no aparece como un hombre reacio al contacto humano, incapaz incluso de compartir la comida de la familia y con la fuerza corruptiva suficiente para determinar de forma irrefutable el destino de toda ella, un hombre cuya *palabra* es absoluta e inmodificable. Por el contrario, se ve como un ser frágil e indefenso, tímido, encerrado y solitario frente a su vida truncada en la mediocridad.

El médico es en la novela un personaje extranjero, aparentemente francés, que, pese a intentarlo no logra integrarse a la aristocracia local de los *patricios*, ni a la *hojarasca* de nativos recién llegados. Es probable que el doctor hubiese deseado, en este momento de una juventud tardía, contraer matrimonio con una de las damas de la sociedad *patricia*. Sin embargo, no ocurre así y por el contrario es víctima de los vejámenes del pueblo:

“Así lo sorprendieron los primeros meses de 1909, sin que todavía existiera otro fundamento para los chismes del pueblo que el hecho de verlo sentado todas las tardes en la peluquería, conversando con los forasteros, pero sin que nadie hubiera podido asegurar que había visto siquiera una vez a la hija del peluquero. Yo descubrí *la crueldad de esos chismes*. En el pueblo no ignoraba nadie que la hija del peluquero permanecería soltera después de haber sufrido durante un año entero la

persecución de un espíritu, un amante invisible” (García *La hojarasca* 95 Cursivas más).

Podemos considerar que el doctor reacciona de forma vengativa contra el rechazo del pueblo negando a su vez su atención médica. Consideramos que esto sucede luego que declina el auge en la clientela del doctor cuando llega la compañía bananera y con ella la competencia de otros galenos, la clientela del doctor empieza a decaer rápidamente hasta que decide retirarse del oficio. Sin embargo, pese a su retiro, es solicitado por las autoridades locales para que presente los papeles que acrediten su título. El doctor asegura al coronel no volver a practicar la medicina. Desde su *monólogo interno* el abuelo cuenta:

“Fui yo quien le habló de la conveniencia de cumplir con ese requisito. Pero él tranquilo, indiferente se limitó a responder: “Yo no coronel. *No volveré a meterme en nada de eso*”. (García *La hojarasca* 84).

Podemos considerar lo anterior como *la palabra* por la cual el médico sella su destino cuando años más tarde niega la atención a los heridos de la plaza. Por otro lado, es importante señalar en detalle el movimiento en el *horizonte de comprensión* del relato que se repite a lo largo de la novela. Primero, el niño deja abierto el *enigma* sobre la identidad del muerto, segundo, Isabel lo acentúa describiéndolo como “los residuos un hombre desvinculado de todo lo que pueda ser considerado como afecto o agradecimiento” (García *La hojarasca* 21), y tercero el abuelo resuelve en parte del *enigma* mostrando el escaso lado humano del hombre que es el médico.

Isabel, nos presenta otro de los *enigmas* que rodean al personaje, la razón por la cual niega la atención médica a Meme, la sirvienta de la familia, quien luego se convirtió en su concubina:

“Me conmovía imaginar a Meme con este hombre que *una noche le negó sus servicios* y que seguía siendo un animal endurecido, sin amargura ni compasión, todo el día en un impenitente discurrir por la casa, como para sacar de juicio a la persona más equilibrada.” (García *La hojarasca* 50 Cursivas más).

De nuevo el *enigma* dentro del relato es resuelto por la *voz* del abuelo quien narra la respuesta del doctor cuando le solicitó su ayuda médica para atender el desmayo de Meme: “ – No será necesario. Lo que pasa es que ella está embarazada.” (García *La hojarasca* 121).

Se resuelve así esta parte del comportamiento *enigmático* del médico, aduciendo que no era necesaria su intervención pues Meme se había desmayado como consecuencia natural de su estado de embarazo. En este mismo episodio de la novela, la noche en la que Meme se desmaya y el médico y el abuelo se quedan hasta la madrugada conversando en el cuartito, el médico cuenta al doctor la vida promiscua de Meme:

“Si usted tuviera tiempo para vigilar a Meme cuando sale de noche, ni siquiera me exigiría que la lleve conmigo. En este caso el que corre el riesgo soy yo coronel. Me echo encima un muerto para evitarle incomodidades.” (García *La hojarasca* 125).

Evidentemente la valoración sobre la sexualidad femenina se hace de la visión machista propia del patriarcado dominante. Otros aspectos sobre el *enigma* del médico que merecen nuestra atención son:

En primer lugar, su carácter hermético, pues casi no conocemos nada sobre él, ni siquiera su nombre, tal como lo reconoce incluso el abuelo: “[C]aí en la cuenta de que ni siquiera conocíamos su nombre.” (García *La hojarasca* 84).

En segundo lugar, su posición férrea que no da lugar a concesiones o cambios de parecer, como ya lo hemos expuesto, tal *carencia de relatividad* es un aspecto propio de la *tragedia* que aparece como una resonancia o *voz* en la novela:

“«Usted es el único médico que nos queda. Tiene que hacer una obra de caridad»; y él respondió (y tampoco entonces se abrió la puerta), imaginado por la turbamulta en la mitad de la sala, la lámpara en alto, iluminados los duros ojos amarillos: «Se me olvidó todo lo que sabía de eso. Llévenlos a otra parte», y siguió (porque desde entonces la puerta no se abrió jamás)”. (García *La hojarasca* 31).

En tercer lugar, su personalidad rodeada de rasgos de un comportamiento animal, aspecto que ya señalamos desde la *voz* de Isabel pero que también se hace presente en la *voz* de abuelo, en particular sobre uno de los rasgos más llamativos del personaje, que come hierba de burro:

“Adelaida le dijo aquella vez: «¿Qué clase de hierba, doctor?» Y él, con su *parsimoniosa voz de rumiante*, todavía perturbada por la nasalidad: «Hierba común, señora. De esa que comen los burros.»” (García *La hojarasca* 34 cursivas mías).

Este aspecto recibe especial atención y de hecho esta misma escena de la primera vez que se sentó con la familia a comer es retomada desde la *voz* de abuelo más adelante en el relato:

“— Mire, señorita, ponga a hervir un poco de hierba y tráigame eso como si fuera sopa. Meme no se movió. Trató de reír, pero no acabó de hacerlo, sino que se volvió hacia Adelaida. Entonces ella, sonriendo también, pero visiblemente desconcertada, le preguntó: «¿Qué clase de hierba, doctor?» Y él, con su *parsimoniosa voz de rumiante*: —Hierba común, señora; de esa que comen los burros.” (García *La hojarasca* 70).

Otro elemento que podemos identificar como *enigma* en la novela es la razón por la cual el abuelo mantiene tal lealtad frente al médico, incluso luego que abandonó su casa llevándose como concubina a Meme su sirvienta, insiste en enterrar a este macabro

personaje. Es nuevamente la *voz* del abuelo que soluciona en parte la pregunta cuando dice refiriéndose al médico: “(al) que vi por última vez hace tres años frente a mi lecho de convaleciente (...). Entonces acaba de rescatarme de la muerte” (García *La hojarasca* 148). De modo que pese a haber prometido no volver a practicar la medicina el doctor atiende al abuelo que tuvo un accidente. Luego de salvar la vida del coronel, el doctor aclara por qué lo hizo: “écheme un poco de tierrita cuando me quede tieso” (García *La hojarasca* 149), y un poco más adelante: “no olvide que un muerto no habría podido enterrarme” (Ibídem).

Hemos insistido en que *el horizonte de comprensión* de la *narración* se va ampliando en el orden de aparición de las *voces* narrativas del niño, Isabel y el abuelo. Refiriéndonos específicamente a la confluencia de la atención de los tres narradores, identificados como *patricios*, sobre la figura central que es el muerto, el médico, a quien Isabel y su padre reconstruyen en sus memorias. También nos hemos referido a la develación parcial sobre el *enigma* que representa el comportamiento del médico.

Sin embargo, sobre el particular resulta llamativo otro asunto: el niño se mantiene más que todo en el relato del presente, que no logra entender del todo, pues, en su condición su conocimiento se hace limitado, sin embargo, por medio de su *voz* logramos percibir dos elementos importantes. Primero, que el alcalde es un militar:

“Alguien entra a la habitación. Es uno de los hombres de mi abuelo, seguido por un agente de la policía y un hombre que viste también pantalón de dril verde, lleva cinturón con revólver”. (García 28-29).

Segundo, pese a que el abuelo expone aquello que queda oculto en el relato de Isabel, como lo es, por ejemplo, la razón por la cual el doctor no atiende a Meme cuando se desmaya en el comedor, y puede ser considerado como el personaje en cuya *voz* hallamos la mayor aproximación a la totalidad en el *horizonte de comprensión* del relato, a su vez, es

corregido por la voz del niño. Así, el abuelo reconoce que pierde el equilibrio, pero se agarra del alcalde:

“...trato de girar (...) 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”. (García *La hojarasca* 147).

También Isabel lo había visto de la misma forma, el coronel pierde el equilibrio:

“... trata de dar una vuelta sobre sí mismo, apoyado en el bastón, peor la pierna inútil le falla en la vuelta y está a punto de irse de bruces”. (García *La hojarasca* 141-142).

Sin embargo, el niño ve algo muy distinto:

“Pero lo ha hecho para asustar a mi abuelo, que cae hacia adelante empujado por el hombre, y tambalea, y logra agarrarse del brazo del mismo hombre que ha tratado de tumbarle.” (García *La hojarasca* 154).

Lo que esto nos deja ver es un movimiento en el cual, la percepción del mundo de uno y otro narrador queda siempre incompleta y sólo podemos ver la totalidad cuando se *enuncia* la misma situación desde la voz de otro narrador.

En cuanto a la *modalización* desde la *visión de mundo* del grupo *patricio*, entendida en este caso como la voz asumida por los tres narradores, a quienes incluimos en el grupo que anteriormente de forma detallada hemos denominado como *patriciado liberal costeño*, es conveniente describir la relación de la experiencia de vida del autor en su infancia con la conformación de su *visión de mundo*. Para tener en cuenta el aspecto biográfico del autor nuevamente recurriremos a la obra de Dasso Saldívar “*Viaje a la semilla*” (2014).

Gabriel José García Márquez nace en Aracataca, Magdalena en 1927. Sus padres son el telegrafista y boticario Gabriel Eligio García (*hojarasco*), quien llegó a Aracataca



con el tren y el apogeo de la explotación bananera y Luisa Santiago Márquez (*patricia*) hija de una de las familias importantes del pueblo, el Coronel Nicolás Márquez y Tranquilina Iguarán. El Coronel fue veterano de la Guerra de los Mil días (1899-1902) y uno de los fundadores de Aracataca:

“La llegada de los Márquez Iguarán a la zona bananera no fue producto del azar, sino de una elección. El coronel tuvo por lo menos, tres buenas razones para afincarse finalmente en Aracataca: desde los días finales de la guerra conocía la paz y la fertilidad de sus tierras, tenía allí amigos y excompañeros de armas, (...) y Aracataca era entonces uno de los centros álgidos de la explotación bananera.”  
(Saldívar *Viaje a* 49).

El noviazgo entre Luisa y Gabriel Eligio no fue visto con buenos ojos por la familia y la pareja decidió huir a Santa Marta, donde se casaron en 1926 y luego se fueron a vivir a Riohacha. Sin embargo, poco tiempo después Gabriel, el primogénito, es recibido por los abuelos en Aracataca donde se cría hasta los 8 años, cuando, luego de la muerte del abuelo, vuelve a vivir con sus padres quienes no tenían una situación económica cómoda.

Este período es de suma importancia para la formación del escritor, pues fue rodeado del cuidado de muchas mujeres, de sus relatos y de las anécdotas sobre la guerra de los Mil Días y demás vivencias del abuelo que sembraron la imaginación del niño:

“No puedo imaginarme un medio familiar más propicio para mi vocación que aquella casa lunática, en especial por el carácter de las numerosas mujeres que me criaron. Los únicos hombres éramos mi abuelo y yo, y él me inició en la triste realidad de los adultos con relatos de batallas sangrientas y explicaciones escolares del vuelo de los pájaros y los truenos de atardecer”. (García *Vivir para* 103).

Este momento ubica a Gabriel García Márquez en una posición privilegiada dentro de su familia a su vez privilegiada dentro de la comunidad:

“Me refugié más que nunca en la sombra del abuelo. (...) A la hora del almuerzo, con todos los invitados, nos sentábamos siempre a la cabecera, él con su jarro grande de aluminio para el agua helada y yo con una cuchara de plata que servía para todo. Llamaba la atención que si quería un pedazo de hielo metía la mano en el jarro para cogerlo, y en el agua quedaba una nata de grasa. Mi abuelo me defendía: “Él tiene todos los derechos” (Márquez *Vivir para* 107).

Es razonable plantear que su posición ideológica tiene su origen en la *visión de mundo* propia del abuelo, el *patricio liberal costeño* desde el cual fundamentalmente García Márquez construirá el mundo *macondiano*. También es razonable relacionar la manera como Márquez describe al abuelo, el Coronel Nicolás Márquez en la novela “*Vivir para contarla*” (2002), con el personaje del Coronel en la novela *La hojarasca* (1955):

“Usó por poco tiempo un parche (...) hasta que el oculista se lo cambió por unos espejuelos bien graduados y le recetó un bastón de carrete que terminó por ser una seña de su identidad, como el relojito de chaleco con leontina de oro, cuya tapa se abría con un sobresalto musical” (García *Vivir para* 99-100)

“Mi abuelo se apoya en el bastón con una mano y coge el papel con la otra y lo guarda en el bolsillo del chaleco, donde tiene el pequeñito y cuadrado reloj de oro con leontina” (García *La hojarasca* 179).

Observando la manera como representa a uno y otro, es notoria la semejanza, por lo que podemos pensar que la *visión de mundo* del personaje del abuelo en la novela está construida en buena parte a partir de la percepción que Márquez se formó de la *visión de mundo* de su abuelo Nicolás Márquez, es decir, la del grupo *patricio liberal costeño*, con la

cual a su vez se identifica ideológicamente. A este propósito, es importante resaltar el *modo de representación* que Márquez usa para crear la *imagen poética* del abuelo en las dos obras: *los espejuelos, el bastón, el reloj, el chaleco*. Elementos que dan cuenta de su posición social privilegiada.

Consideramos que la *modalización*, en sus tres tipos, *epistémica, deóntica y elética* se articula en diferentes formas en la novela. En primer lugar, la *modalización* del relato por cuenta de sus tres personajes narradores se da de forma *epistémica* por cuanto están contruidos desde la perspectiva subjetiva de “los deseos, afectos y emociones del *enunciador*” (Ramírez 176 *Cursivas mías*), a quienes hemos identificado como *patricios*, particularmente el abuelo, reunidos en torno un muerto y lo que significa llevar a cabo su entierro en contra de la voluntad del pueblo.

Así, encontramos desde la *voz* del niño su curiosidad por la presencia del cadáver: “Siempre *creí* que los muertos *debían* tener sombrero. Ahora *veo* que no.” (García *La hojarasca* 16 *cursivas mías*). Sin embargo, es interesante como también desde la *voz* del niño, alrededor del tema de la muerte, se introduce un elemento propio del *realismo macondiano*, *enunciado* desde una *modalización alética*:

“Por el camino yo me iba acordando del asiento inservible, arrimado a un rincón de la cocina, que en un tiempo sirvió para recibir visitas y que *ahora es utilizado por el muerto que todas las noches se sienta, con el sombrero puesto, a contemplar las cenizas del fogón apagado.*” (García *La hojarasca* 63 *Cursivas mías*).

Es importante señalar la manera como la *voz* del niño que asumiendo el mundo de forma objetiva, es decir desde una *modalización alética*, introduce elementos de la fantasía desarrollada por su pensamiento en la meticulosa descripción de cada uno de los eventos

presentes. Así, observamos la mezcla entre una descripción detallada, atenta, minuciosa del presente y elementos propios de la imaginación del niño.

Llama la atención su preocupación por las moscas que cree quedaran atrapadas en el cajón: “Cuando descubro que *hay moscas en la habitación* comienza a torturarme la idea de que *el ataúd ha quedado lleno de moscas*” (García *La hojarasca* 27 *Cursivas mías*).

Por parte de Isabel, *modula su enunciación* de forma *epistémica* cuando muestra su preocupación por las consecuencias que frente al pueblo tendrá para ellos la actuación de su padre, es el aspecto que más llama la atención:

“Ahora nosotros privaremos a Macondo de un placer largamente deseado. *Siento como si, en cierta manera, esta determinación nuestra hiciera nacer en el corazón de la gente, no el melancólico sentimiento de una frustración, sino el de un aplazamiento*” (García *La hojarasca* 23 *Cursivas mías*).

En cuanto al abuelo es importante considerar su férrea determinación por imponer su *palabra*. Cómo cumplimiento de su posición, su deber desde su *visión de mundo*, no duda enfrentar la oposición del pueblo, el padre Ángel y el alcalde militar, dando lugar así a una *modalización* de carácter *deóntico*:

“Yo le dije: “Enterrar a los muertos, como está escrito, es una obra de misericordia.”

Y el padre Ángel dijo: «Sí. Pero en este caso no nos corresponde hacerla a nosotros sino a la sanidad.” (García *La hojarasca* 32).

Pese a encontrar el rechazo y contradicción de los *hojarascos*, el coronel, como *patricio*, es férreo en mantener su decisión por cuanto ha de cumplir con lo que considera un deber: “No lo hago por mí. Tal vez no sea tampoco por la tranquilidad del muerto. Apenas para cumplir con un compromiso sagrado” (García *La hojarasca* 33).

De tal modo, el abuelo-coronel aún mantiene la energía y poder suficiente para imponer su criterio por encima de los anteriores obstáculos: “Y yo sin darle tiempo a terminar, le digo: «Cuánto». Y entonces se convierte en un hombre perfectamente distinto” (García *La hojarasca* 45). A diferencia del médico, donde hemos señalado una *ausencia de relatividad* que lo lleva a una confrontación y ruptura absoluta con el mundo como característica de una postura *trágica* que se hace presente el personaje, en el abuelo, pese a que confronta y contradice la decisión del pueblo, logra imponer su voluntad mediante la vía del soborno, tomando ventaja de su posición económica.

Para terminar a propósito de la *modalización* brevemente haremos un recorrido por la modalización *epistémica* en la *enunciación* de sus tres personajes narradores, a quienes hemos identificado como *patricios*, reunidos en torno un muerto y lo que significa llevar a cabo su entierro en contra de la voluntad del pueblo. Desde el punto de vista de los deseos, en el caso del niño su deseo está en salir del paso frente a la presente situación para luego poder reunirse con su amigo Abraham:

“Si este hombre que ha salido a conversar con mi abuelo en la otra habitación regresa dentro de poco tiempo, tal vez podamos estar en la casa antes de las cuatro. *Entonces iré al río con Abraham.*” (García *La hojarasca* 67 *Cursivas mías*).

En el caso de Isabel su deseo se debate entre su percepción y conciencia del mundo frente a su silencio impuesto por su sometimiento al dominio del dominio paterno y su escala de valores. Isabel desea su hijo no presente las mismas tendencias homosexuales de su padre:

“En vano *rogaré* a Dios que haga de él un hombre de carne y hueso, que tenga volumen, peso y color como los hombres. En vano todo mientras tenga en la sangre los *gérmenes* de su padre” (García *La hojarasca* 135 *Cursivas mías*).

Por último, claramente el deseo del coronel es dar cumplimiento a su palabra y enterrar al doctor:

“Y pienso que si antes de cinco minutos, no ha llegado, sacaremos el ataúd sin la autorización y pondremos el muerto en la calle, así tenga que darle sepultura en el frente mismo de la casa” (García *La hojarasca* 146).

Con esto pasamos del análisis de la *sintaxis polifónica narrativa* de la novela a otros aspectos que también han llamado nuestra atención en el nivel de lectura analítica en torno a la génesis creativa de García Márquez y la construcción de su espacio ficcional *Macondo*.

**5.1. Elementos que en la *enunciación* conforman la *especialización en la visión de mundo del patriciado macondiano***

A continuación, haremos un recorrido por distintos elementos que en calidad de *imágenes poéticas* permiten construir desde la novela una *visión de mundo* del grupo que hemos denominado como *patricios macondianos*. Estos elementos se relacionan fundamentalmente con fenómenos atmosféricos, sucesos cotidianos y aspectos de la realidad que en el pensamiento del *patriciado liberal costeño* son valoradas desde la lógica de las *tradiciones orales del Caribe*, dogmas de la fe católica y los estados de ánimo de los habitantes de *Macondo*, fundamentalmente de los *patricios*.

**A. El viento: El destino prefijado e inevitable.**

Este elemento se *enuncia* desde la *voz* del grupo *patricio* amenazado por fenómenos naturales que tienen la fuerza suficiente para destruir el pueblo y además arrastran consigo a la *hojarasca*: “... *como si un remolino hubiera echado raíces en el centro del pueblo, llegó la compañía bananera perseguida por la hojarasca*” (García *La hojarasca* 11).

Resulta interesante retomar este aspecto en relación con la novela “*Cien años de soledad*” (1967) y el tema del viento, el remolino o el huracán como elementos apocalípticos en tanto su carácter asociado a la revelación de la catástrofe venidera sobre *Macondo*:

“Veo la casa por la ventana y pienso que mi madrastra está allí, inmóvil en su silla, pensando quizá que antes de que nosotros regresemos habrá pasado *ese viento final que borraré este pueblo.*” (García 152 *La hojarasca* *Cursivas mías*).

Y claro finalmente un huracán arrasa a *Macondo* para siempre:

“(P)ues estaba prevista que la ciudad de los *espejos* (o los *espejismos*) *sería arrasada por el viento* y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en

que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos”. (García *Cien años 471 Cursivas mías*).

## **B. El calor: *Macondo* espacio infernal**

El calor sofocante, que atormenta, nos ubica en la novela en un ambiente infernal. Desde la voz de Isabel preocupada por las represalias que pudiera tomar el pueblo en su contra nos ubicamos en la *simultaneidad* y la *cotidianidad* en la temperatura abrazadora del caribe en *Macondo* y las voces que se despliegan en los personajes de la comunidad:

- Isabel:

“Oigo pitar el tren en la última vuelta. «Son las dos y media», pienso; y no puedo sortear la idea de que a esta hora todo Macondo está pendiente de lo que hacemos en esta casa. Pienso en la señora Rebeca, flaca y apergaminada, con algo de fantasma doméstico en el mirar y el vestir, *sentada junto al ventilador eléctrico* y con el rostro sombreado por las alambreras de sus ventanas.” (García 24).

- Señora Rebeca:

“Mientras oye el tren que se pierde en la última vuelta, la señora Rebeca inclina la cabeza hacia el ventilador, *atormentada por la temperatura y el resentimiento*, con las aspas de su corazón girando como las paletas del ventilador (pero en sentido inverso) y murmura: *«El diablo tiene la mano en todo esto»*, y se estremece, atada a la vida por las minúsculas raíces de lo cotidiano.” (Ibídem cursivas mías)

- Águeda, la tullida:

“Y Águeda, la tullida, viendo a Sólita que regresa de la estación después de despedir a su novio; *viéndola abrir la sombrilla al voltear la esquina*



*desierta*; sintiéndola acercarse con el regocijo sexual que ella misma tuvo alguna vez y que se le transformó en esa paciente enfermedad religiosa que la hace decir: «*Te revolcarás en la cama como un cerdo en su muladar.*»” (García 25 cursivas mías).

- Padre Ángel:

“El padre Ángel, sentado, duerme en la sacristía, con un breviario abierto sobre el vientre grasoso, oyendo pasar la mula del correo, *sacudiendo las moscas que le atormentan el sueño*, eructando, diciendo: «Me envenenas con tus albóndigas.»” (Ibídem).

- Hombres y mujeres de Macondo:

“... cada vez qué hombres y mujeres pasaban por esta casa y se decían: «Tarde o temprano almorzaremos con este olor [el del cadáver del médico].» Porque eso decían todos, desde la primera casa hasta la última.” (García 25-26).

- Señora Rebeca:

“La señora Rebeca la vio pasar y la llamó, invisible detrás de la alambarrera, y *salió por un instante de la órbita del ventilador* y le dijo: «Señorita es el diablo. Usted sabe.»” (García 26).

Estas *voces* dan cuenta de la percepción de un mundo hostil, sumergido en el calor agobiante y las relaciones de odio, resentimiento y rencor que predominan entre los seres humanos.

### C. El espejo: fractura de la realidad.

Ya propusimos con anterioridad concebir el *realismo macondiano* en torno a dos aspectos fundamentales. Primero, a propósito de la aparición dentro del relato de lo cotidiano de un elemento *maravilloso*, aceptado dentro de la relación locutor-interlocutor. Segundo, en torno a la *visión de mundo* que representa, donde el contexto sociocultural del Caribe y su tradición oral tiene particular relevancia.

Empecemos con el elemento *maravilloso* dentro de lo cotidiano. Los presentaremos en dos episodios de la novela que resultarán reiterativos en sus primeros cuentos y esta novela. Primero, en “*La hojarasca*” (1955) mediante la *imagen poética* del *espejo* en el mundo *macondiano*. Ya desde la propuesta de Cruz (1995), pudimos observar el interés que García Márquez presta al *espejo* como medio para explorar los límites entre la realidad y la fantasía encontrando fracturas a través de las cuales pueda mirar a otros lados.

En esta novela aparece en dos oportunidades, en la *voz* del niño y luego en la *voz* de Isabel. En ambas oportunidades el personaje *enuncia* la atención que le dirige a su propia imagen en el espejo, prestando atención a la indumentaria:

En el caso del niño apenas comenzando el relato de la novela: “Me he visto en la redonda luna manchada y he pensado: *Ese soy yo como si fuera domingo.*”. (García *La hojarasca* 15). Luego en el monólogo de Isabel: “Me decía frente al espejo: “Esa soy yo, Isabel. Estoy vestida de novia, para casarme en la madrugada”. (García *La hojarasca* 106).

El tema del espejo, también aparece en los cuentos “*Diálogo del espejo*” (1949) y en el cuento “*Ojos de perro azul*” (García 1950), como también en la novela “*Cien años de soledad*” (1967).

En “*Diálogo del espejo*” (1949) el monólogo gira en torno a la reflexión de un hombre mientras se afeita al comenzar su día laboral:

“Con la bata puesta, ya frente al lavabo, un rostro somnoliento, desgredado y sin afeitar, le echó una mirada aburrida desde el espejo. Un ligero sobresalto le subió, con un hilillo frío, al descubrir en aquella imagen a su propio hermano muerto cuando acababa de levantarse. El mismo rostro cansado, la misma mirada que no terminaba aún de despertar.” (García *Todos los* 40).

En el cuento “*Ojos de perro azul*” (1950) el diálogo frente al espejo se realiza entre un hombre y una mujer que en sueños se encuentran en una habitación: “La vi aparecer en la luna circular del espejo mirándome ahora al final de una ida y vuelta de luz matemática.” (García *Todos los* 45).

#### **D. Los gérmenes: La descomposición de la *hojarasca* como fuerza destructiva y re-organizativa**

En segundo lugar, en cuanto a la *visión de mundo* de los *patricios* en la novela, observemos el lugar que tienen la idea de la *hojarasca*, como portadora de los gérmenes de la corrupción y degradación que finalmente logra integrarse y reconfigurar el orden social patricio. La palabra *gérmenes* aparece tres veces. Por primera vez, en el prólogo de la novela:

"Entonces pitó el tren por primera vez. La *hojarasca* volteó y salió a verlo y con la vuelta perdió el impulso, pero logro unidad y solidez; y sufrió el natural proceso de fermentación y se incorporó a los gérmenes de la tierra". (García “*La hojarasca*”13).

En este primer momento *la hojarasca*, *enunciada* desde la voz del *nosotros* del prólogo, se integra a los gérmenes de la tierra, logrando de ese modo constituirse en parte del mundo *macondiano*, donde todo regresa a la tierra para convertirse en parte de un proceso de degradación, destrucción y reconstrucción.

Luego aparece cuando el abuelo observa en el doctor (*hojarasco*) los *gérmenes* de la muerte, una señal de su destino que se acerca de manera inexorable:

“Esa noche, viendo los gérmenes de la muerte que hacían visibles progresos en sus duros ojos amarillos”. (García *La hojarasca* 127).

Por último, como lo mencionamos hace un momento aparece en la *enunciación* de Isabel cuando desea, ruega que su hijo no tenga los gérmenes de la homosexualidad de su padre: “(E)n vano todo mientras tenga en la sangre los gérmenes de su padre”. (García *La hojarasca* 135).

También con relación al proceso de descomposición es importante tener en cuenta la *imagen poética* del candado y su herrumbre que crece con el tiempo y la determinación de Adelaida de clausurarlo como medida para repeler la maldición que significó la presencia del doctor:

“Más tarde supe que mi madrastra había puesto el candado y se oponía a que fueran tocadas las cosas que quedaban dentro (...). Parecía como si todas esas cosas estuvieran contaminadas de lo que mi madrastra consideraba una condición maléfica, completamente diabólica.” (García *La hojarasca* 85).

Más adelante, de nuevo sobre la presencia del candado y su herrumbre, en la voz del abuelo: “Frío, silencioso, dinámico, el candado elabora su herrumbre. (...) Diecisiete años después, el candado sigue guardando el aposento” (García *La hojarasca* 117).

### **E. El jardín: El recuerdo de los muertos.**

También hemos tenido en cuenta, a propósito de la construcción la *visión de mundo* del *patriciado* en la novela, el lugar del jardín como símbolo en la memoria de los muertos, que antes ya habíamos mencionado:

“Allí detrás del pasamano, estaba el jardincillo que Adelaida y mi hija cultivaban. Por eso ardía el romero, porque ellas lo fortalecían todas las mañanas con sus cuidados, para que en las noches como esa su ardiente vapor transitara la casa e hiciera más reposado el sueño (...) porque en cierta manera aquel olor era una prolongación de su madre.” (García *La hojarasca* 112).

La imagen del jardín también aparece con mucha frecuencia en la novela “*Cien años de soledad*” (1967) y en el cuento “*Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*” (1955), siempre como un lugar importante de la casa. A propósito también del jardín vale la pena mencionar nuevamente la presencia de la mujer que todos los martes llega a pedir una ramita de toronjil, imagen que también es recurrente en el mundo *macondiano*.

### **F. Los alcaravanes: *visión de mundo mítica desde la tradición oral del Caribe.***

Otro elemento recurrente en el *realismo macondiano* es la atención sobre las explicaciones acerca del mundo provenientes de la cultura popular del Caribe y su tradición oral, lo que consideramos *mítico*. Así lo deja ver el niño, quien explica, según lo que ha

escuchado, que los alcaravanes cantan cuando dan la hora o sienten el olor de un muerto, según le han explicado Ada y su madre:

“Oigo otra vez el alcaraván y digo a mamá: “los oyes” Y ella dice que sí, que deben ser las tres. Pero Ada me ha dicho que los alcaravanes cantan cuando sienten olor a muerto” (García *La hojarasca* 156).

Sobre esta misma imagen del alcaraván, es importante el cuento “*La noche de los alcaravanes*” (1953). Un relato contado en primera persona plural, desde la voz de tres ciegos se expone nuevamente que los alcaravanes cantan para dar la hora:

“Uno de los hombres se puso a cantar como un alcaraván, imitándolos. – Lo malo fue que dio una hora retrasada – Dijo. Fue entonces cuando los pájaros saltaron a la mesa y les sacaron los ojos.” (García *Todos los cuentos* 79).

También en su columna “*La jirafa*” García Márquez hace mención a la supuesta habilidad del alcaraván para dar la hora: “Conocí una mujer que tenía un alcaraván en su jaula y le daba las horas como todos los alcaravanes sueltos” (García *Textos costeños* 208).

Esta imagen del alcaraván que señala la hora, que huele la muerte es una más de las que utiliza García Márquez para construir desde la tradición oral del Caribe colombiano una tradición literaria en la cual fundamentar una *metaforización* de toda una realidad social como lo es *Macondo*.

**G. Sincretismo de la tradición católica con las tradiciones y creencias populares del Caribe en la *visión de mundo* del *patriciado liberal costeño*.**

Con relación a la *visión de mundo* del *patriciado liberal costeño* debemos considerar el lugar fundamental que ocupa la tradición católica como soporte de su estructura de valores. Así lo deja ver el *enunciado* del abuelo frente al doctor, en una conversación nocturna sobre el tema: “Nosotros procuramos salvar el alma, doctor” (García *La hojarasca* 111). También en la forma como desapueba el abuelo la relación del doctor con Meme: “En concubinato público, doctor – dije yo –. ¿Sabe lo que eso significa para nosotros?” (García *La hojarasca* 124). Desde esta tradición lógicamente se construye en el pensamiento de los *patricios macondianos* un conjunto de valores y “buenas costumbres”, como lo reconoce el mismo coronel: “nadie puede confiar en la honestidad de un hogar en cual el hombre no tiene a la mano a una mujer legítima” (García *La hojarasca* 51,52).

Sin embargo, la tradición católica no se promulga dentro de los parámetros de una postura uniforme y dogmática. Este sincretismo entre la tradición católica, la tradición oral y popular del Caribe y la *visión de mundo* del *patriciado macondiano* se manifiesta en el personaje del cachorro, el párroco que en sus predicas dominicales no se basaba en los evangelios sino en el almanaque Bristol:

“Prefiere orientar al pueblo en relación con los fenómenos atmosféricos. Tiene una preocupación casi teológica por las tempestades. Todos los domingos habla de ellas. Y su prédica, por eso, no se basa en los evangelios, sino en las predicciones atmosféricas del almanaque Bristol.” (García *La hojarasca* 115).

También observamos este sincretismo en las tensiones que desde lo *ético* y *estético* se dan entre el abuelo y Adelaida, el abuelo y el doctor, y el doctor y el párroco. Abordemos la primera brevemente.

La tensión en el orden matrimonial entre el abuelo y Adelaida tiene múltiples representaciones en la novela, la antipatía por el doctor, la negativa al entierro, son algunos ejemplos de la postura de Adelaida, pero el más significativo a nuestro juicio es su valoración frente al apoyo del abuelo a Meme el día que se presentó en la iglesia vestida de forma estrambótica:

“En Macondo no se hablaba de nada distinto, cuando yo ignoraba todavía que Meme se había presentado a la iglesia, adornada como una cualquiera elevada a la categoría de señora, y que tu padre había tenido el descaro de sacarla de brazo de la plaza” (García *La hojarasca* 102).

Por actitudes como la anterior Isabel describe a su padre como alguien a quien le gusta *darle de comer piedras al pueblo*, frase que brevemente resume la postura ética y estética del abuelo como alguien que comparte la fe católica pero que como *patricio* es capaz de imponer una autoridad basada en una escala de valores propia.

## **5.2 La re-escritura como elemento que permite la construcción del mundo en el *Realismo macondiano*.**

Uno de los aspectos que dejamos pendientes en el desarrollo de este trabajo y atenderemos en este momento es el relacionado con los cambios que García Márquez introdujo en la versión de 1955 con la editorial S.L.B., a partir de la segunda edición de 1969 con la editorial Sudamericana. Este aspecto ya ha sido abordado por diferentes



críticos, sin embargo, nosotros trataremos que hacer un análisis propio a partir de nuestra perspectiva discursiva y el concepto de *polifonía*.

En primer lugar, es importante señalar que estos cambios tienen que ver específicamente con la supresión de dos apartes de la obra. El primero, va de la página 59 a la 61 de la primera edición, desde la oración: “apoyó las manos en el mantel y dijo, sonriendo con una ironía cruel” (García *La hojarasca* 1955, 59) hasta “- Mire señorita ponga a hervir un poco de hierba y tráigame eso como si fuera sopa” (García *La hojarasca* 1955, 61).

En este fragmento luego eliminado, García Márquez había introducido una explicación acerca del *enigma* que representa la conducta alimenticia del médico y es que éste en realidad era vegetariano: “Los hombres que comen carne es porque sus abuelos fueron antropófagos” (García *La hojarasca* 1955, 60). Esta explicación introduce en la voz del médico un acento razonable y humano, aunque en discordancia con las costumbres de la casa, donde el coronel y su familia por el contrario consumen carne en buena cantidad como símbolo además de su condición económica privilegiada, desde la cual las costumbres de este europeo particular resultan absurdas.

El segundo fragmento que García Márquez eliminó se encuentra desde la página 89 a la 92, donde desde la voz del coronel se hace una descripción del lado humano del médico, una época durante la cual logró, aunque de forma pasajera, integrarse a la familia:

“Transcurrieron seis años antes de que empezara a comportarse como lo que nosotros deseábamos que fuera desde el primer día: un miembro de la familia” (García *La hojarasca* 1955, 90).

Sin embargo, pese a que el coronel ya consideraba que el doctor había llegado a un equilibrio definitivo, nuevamente y de forma repentina adopta una conducta extraña y asocial:

“(C)ada vez se fué volviendo más displicente y desganado (...). Parecía como si en la plenitud de su vida (...) lo hubiera sorprendido el periodo crítico en que los adolescentes empiezan a envejecer, sin la etapa media de la madurez” (García *La hojarasca* 1955, 91).

Al observar estas dos supresiones podemos considerar que la intención del autor García Márquez fue profundizar el carácter *enigmático* del personaje del médico omitiendo las explicaciones acerca de su dieta, la cual era vegetariana y su comportamiento en el grupo familiar del coronel, dentro del cual desde la perspectiva del coronel se explica simplemente como la de una persona frustrada, incapaz de lograr sus propósitos y que llega a la vejez sin haber hecho el tránsito por la edad madura. Probablemente, como ya lo habíamos propuesto, al no lograr establecerse dentro del núcleo de la sociedad *Macondiana*, a través del matrimonio con una dama de la aristocracia local, su venganza contra el pueblo se lleva a cabo a través de la relación con Meme por fuera del vínculo del matrimonio.

## Capítulo 6. Lectura crítica:

Para terminar nuestra investigación abordaremos la *lectura crítica* de la novela, entendiendo por esto la puesta en relación de la *sintaxis polifónica discursiva* que hemos analizado con relación a la construcción de la *visión de mundo* del autor, desde la cual establece un *ámbito*, o relación de saberes compartidos con un interlocutor, desde el cual, a su vez, construye la *metáfora* del mundo, que es el micro-cosmos de *Macondo*. Espacio fundacional de su obra literaria.

Consideramos que la *voz trágica* es la que mayor presencia tiene en esta primera novela de García Márquez, por lo que la analizaremos primero y luego consideraremos las demás con relación a ésta tratando de describir mediante esta articulación, o *sintaxis discursiva*, algunos de los elementos esenciales en la construcción de la *visión de mundo* del autor y de qué forma se articula ésta en la *metaforización de Macondo*, como espacio de significación que formula un *ámbito* particular del discurso en la novela que alcanza el nivel universal.

Tratando de acercarnos a la génesis de su narrativa, tendremos en cuenta: a) la lectura de los textos que escribió durante esta época compilados en “*Textos costeños*” (1981) y “*Ojos de perro azul*” (1974), y b) dos obras que entre muchas otras consideramos tienen influencia en la escritura de su primera novela, como lo son “*Mientras agonizo*” (1930) de William Faulkner y “*La señora Dalloway*” (1925) de Virginia Woolf. Por último, tendremos en cuenta por su proximidad en cuanto a la construcción de una imagen poética a través de la espacialización literaria en la obra “*Antología de Spoon River*” (1915) del poeta norteamericano Edgar Lee Master.

### 6.1. “*La hojarasca*” (1955): Breve auge del capitalismo y reconfiguración social

#### *patricia en Macondo como escenario de una voz trágica en la novela*

Ya hemos tratado el asunto de la proximidad de “*La hojarasca*” (1955) con “*Antígona*” (496? – 406) en cuanto a su estructura temática y sistema de personajes. Sin embargo, lo que aquí nos interesa es realizar una reflexión crítica desde el *discurso* que logre generar una interpretación de la función que esta *voz* tiene en la obra. Nuestro interés no es confundir la novela con la tragedia, lo cual consideramos una enorme equivocación, pero sí identificar el diálogo que el autor de la “*La hojarasca*” (1955) establece con este género a través de las evidentes similitudes con la obra “*Antígona*”. Sobre este particular regresamos la afirmación de Gustavo Ibarra Merlano, que ya presentamos, según la cual, García Márquez no conocía la obra de Sófocles y en realidad se trató de una casualidad en la creación literaria, un afortunado encuentro: “Gabriel y Sófocles se habían encontrado en aquel lugar celeste en donde habitan los arquetipos intemporales del drama” (Montes 43).

Lo que pretendemos en el presente trabajo es observar la forma como esta *voz discursiva* se articula con las otras que hemos descrito y analizado para presentar la percepción del mundo que rodeó al autor durante su primera infancia y la forma como logra una *trasposición poética* de la misma en la novela. Este mundo se circunscribe al contexto del Caribe colombiano de los primeros años del siglo XX donde las guerras civiles, la penetración del capitalismo y el imperialismo produjeron la caída y desaparición de un grupo social que hemos identificado mediante la figura del abuelo de García Márquez, el coronel Nicolás Márquez, como *patriciado liberal costeño*.

Es un rasgo significativo y deja abierta la pregunta sobre la manera como la novela da cuenta de una modificación social, representada en la desintegración de un orden patricio hacia el breve auge de la compañía bananera que deja en *Macondo* un profundo

resentimiento y rencor, pero ante todo un sentimiento de irreparabilidad frente a un destino ya impuesto:

“Hace diez años, cuando sobrevino la ruina, el esfuerzo colectivo de quienes aspiraban a recuperarse habría sido suficiente para la reconstrucción. Habría bastado con salir a los campos estragados por la compañía bananera; limpiarlos de maleza y comenzar otra vez por el principio. Pero a la hojarasca la habían enseñado a ser impaciente; a no creer en el pasado ni en el futuro.” (García *La hojarasca* 145).

Para desarrollar lo anterior recurriremos a la propuesta teórica de Jacques Rancière (2009). En primer lugar, la consideramos coherente con la propuesta de Luís Alfonso Ramírez en cuanto ambas indagan sobre la redistribución de la *voz*, teniendo en cuenta aquellos que han sido ignorados. Así, mientras Ramírez expone su propuesta como “una voz teórica de quienes no han tenido voz” (Ramírez 11), Rancière habla de:

“[L]a noción de los sin parte, es la noción de un sujeto político, y un sujeto político nunca puede ser identificado sin más con un grupo social. Razón por la cual digo que el pueblo político es el sujeto que encarna la parte de los sin parte –con ello no decimos “la parte de los excluidos”, ni que la política sea la irrupción de los excluidos, sino que la política es, ante todo, la acción del sujeto que sobreviene con independencia de la distribución de las partes sociales.” (Rancière 233).

Así trataremos de hacer una puesta en diálogo con la propuesta teórica de Jacques Rancière. Especialmente exploraremos el concepto de *subjetividad política*, basado en la dialéctica *estética-política*, para analizar las transformaciones en las configuraciones sociales producidas por el breve auge del capitalismo en forma de explotación de los pueblos, las cuales, a su vez, visibilizan el clasismo, el juego de apariencias, la homofobia y el autoritarismo.

Analizaremos la construcción de tal subjetividad política en la novela desde la confrontación entre *los hojarascos* y *los patricios*, entendiendo por los primeros la población que llegó a *Macondo* en un auge repentino y pasajero ocasionado por la inversión extranjera, que atrae con su capital gente de diferentes lugares y por los segundos la aristocracia local de los fundadores del pueblo.

Con los forasteros, es decir, *los hojarascos*, el tren llega a *Macondo* y con él, algunos elementos de la modernidad industrial, como lo es la “plantica eléctrica que dejó la compañía bananera cuando se fue de Macondo.” (García *La hojarasca* 152). Sin embargo, esta llegada significa desde la *visión de mundo* de *los patricios*, los fundadores del pueblo, los habitantes originales, la destrucción de su mundo a mano de los forasteros. El progreso y el auge económico por la presencia de la compañía bananera dura unos pocos años y al cerrar la compañía, el pueblo rápidamente quedó en la miseria.

Resulta relevante la experiencia del autor en el contexto socio-cultural que lo rodeó durante sus primeros años de infancia. Así, su *experiencia de mundo* en su pueblo natal Aracataca, se constituye junto con la *voz de la tradición oral del Caribe colombiano*, en la fuente principal a partir de la cual el autor construye, una *transposición poética* o *metaforización* de la realidad.

Fundamentalmente reconocemos el lugar de la *enunciación* desde la subjetividad de *los patricios* fundadores de Macondo como *metaforización* de la Aracataca de la infancia de García Márquez. Así, el texto que introduce la novela, fechado en 1909 en *Macondo*, desde la voz de un *nosotros, los patricios*, afirma que la *hojarasca* llegó con el tren y significó precisamente el desplazamiento de los habitantes originarios. Sin embargo, luego resulta que esta *hojarasca* se quedó en el pueblo y finalmente se integró a la tierra:

*"Entonces pitó el tren por primera vez. La hojarasca volteó y salió a verlo y con la vuelta perdió el impulso, pero logro unidad y solidez; y sufrió el natural proceso de fermentación y se incorporó a los gérmenes de la tierra". (García La hojarasca 13).*

En la anterior cita que ya habíamos realizado en el *análisis*, esta *hojarasca* que se quedó en *Macondo*, sufrió el natural proceso de fermentación social que implicaba su inserción al pueblo, la modificación de sus castas, la reconfiguración de los grupos de amigos y enemigos, hasta que finalmente se integró a los *gérmenes* de la tierra, como un grupo de diminutos invasores que puede deteriorar, degradar, pudrir aquello que invaden, desintegrándolo y restituyéndolo a la naturaleza.

Esta división entre *hojarascos* y *patricios* nos permite ubicar un espacio de reflexión desde Rancière, a propósito de la construcción de nuevas formas de la *subjetividad política*, esto a partir del análisis de la relación: arte – sociedad o más específicamente *estética – política*, que aparecen en torno al concepto que él mismo desarrolla, la *división de lo sensible*.

Para la definición de los conceptos de *política* y *estética* en relación con la *división de lo sensible*, criterios fundamentales en nuestra lectura, nos remitiremos directamente al planteamiento de Rancière. Así para la definición de *estética* entiende:

“[N]o la teoría del arte en general, ni una teoría del arte que lo devuelve a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de *visibilidad* de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones, lo que implica una cierta idea de efectividad del pensamiento.” (Rancière 2).

Pensamos así, que la propuesta estética de la novela está construida a partir de la *enunciación* de los tres narradores, que ubicados en el grupo de los *patricios* *visibilizan* sus respectivas posiciones frente al mundo que los rodea, sus *visiones de mundo*. De tal modo, nos resulta interesante indagar por la posición y tensión política de *patricios* y *hojarascos*.

En cuanto a la definición del concepto de *política* desde Rancière:

“[S]e refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.” (Rancière 3).

En la novela la posición *política* está dada, como ya lo hemos planteado, desde la posición *patricia*. Para efecto de nuestro análisis, tal posición *política* se encuentra entonces apoyada sobre la base de la propuesta *estética* de un tipo de novela latinoamericana que se da en relación con el mundo de origen de su autor.

Desde Rancière se entiende que estas nuevas formas de la subjetividad política se construyen desde la división de *lo sensible*, entendido como la discriminación entre aquellos que pueden tomar parte respecto a la construcción de lo común, es decir, lo que dentro de una sociedad se puede hacer visible. En este proceso de discriminación entre lo visible y lo oculto, *la palabra*, y con ella, la posición de la clase letrada tiene una relevancia central, pues es desde esta posición que generalmente se construye lo *estético* en términos de *visibilidad*:

“Denomino como división de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de



actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división.” (Rancière 2).

Desde lo anterior Rancière propone que *lo estético* debe entenderse como un sistema de formas a priori que determinan lo que se va a experimentar a partir de la división de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la *palabra* y el ruido, determinando de tal manera las prácticas estéticas como formas de visibilizar las prácticas del arte. Estas formas se encuentran en permanente movilidad dando lugar al surgimiento de nuevas sensibilidades. La tarea del crítico, como trataremos de hacerlo en la presente propuesta, es develar, descubrir en la obra tal movimiento de la sensibilidad inscrito en la relación del autor o el lector mediante la novela como *discurso*.

Por el momento, nuestra propuesta de lectura de la novela desde el concepto de *política* de Rancière se enfoca sobre el trabajo de construcción del *sentido discursivo* a partir de la experiencia de vida de García Márquez durante de su infancia. Parte de esta experiencia y posicionamiento consideramos se ve manifiesta en el personaje del niño.

Con todo lo anterior podemos considerar que la *división de lo sensible* en el posicionamiento *político* de García Márquez como productor discursivo de la novela *visibiliza* una posición *estética* en la que relata el movimiento la clase *patricia* hacia la clase *hojarasca* en el contexto social representado en *Macondo*. Este movimiento, como ya dijimos, se describe como un proceso de degradación, putrefacción, integración y restitución a la tierra.

Dándole continuidad a nuestro planteamiento sobre la identificación del autor con el personaje del niño y la posición del mismo dentro de la anterior división, nos aparecen aquí importantes dos situaciones presentadas en la novela. La primera, considerar que el padre del niño, Martín, un *hojarasco* que llega al pueblo y logra estafar al coronel, es descrito por

Genoveva García, amiga de Isabel como como homosexual: “—¡Mafarificafá! Se le va a pudrir encima ese saco de cuatro botones.” (García *La hojarasca* 91). Luego, como hemos observado el niño también tiene rasgos homosexuales, lo cual, a los ojos de su abuelo seguramente sería considerado una conducta reprochable, no digna de un heredero de la *tradición patricia*.

Otra conducta que logra *visibilizar* la novela es el juego del autoritarismo. Observamos que quien ofrece el *horizonte de comprensión* más amplio y complejo es precisamente el abuelo. Este ejerce de su autoridad sobre Isabel y el niño, como queda evidenciado cuando el menor expresa de forma tímida a su madre su necesidad de ir al baño:

“Mamá llama a mi abuelo, le dice algo. Yo veo sus ojos estrechos e inmóviles detrás de los cristales, cuando él se acerca y me dice: “Pues sepa que ahora es imposible.” Y me estiro y luego permanezco quieto, indiferente a mi fracaso.” (García *La hojarasca* 28).

Sin embargo, pese a su indiscutible autoridad dentro de la familia, en el contexto del pueblo, la autoridad del abuelo, como *patricio*, coronel retirado del ejército liberal, está seriamente puesta en duda por la oposición de la comunidad a la realización del entierro y la presencia de otras autoridades, como la del cura y el alcalde: “Usted es un hombre respetable, Coronel. Usted sabe que estoy en mi derecho. Yo le digo: Usted más que nadie sabe que está muerto”. Un poco más adelante el alcalde agrega: “Es cierto, pero después de todo yo no soy más que un funcionario.” (Márquez *La hojarasca* 33).

El juego del autoritarismo queda así narrado desde la *visión de mundo* de García Márquez dentro de un complejo entramado de decisiones y circunstancias.

Para terminar en cuanto a la aproximación que la novela hace con la tragedia griega *Antígona*, lo consideramos un rasgo significativo y deja abierta la pregunta sobre la manera como la novela da cuenta de una modificación social, representada en la desintegración de un orden social *patricio*, representado en la *forma* de su *visión de mundo* y su *palabra*, hacia el orden social *hojarasco* de dominio y breve auge de la compañía bananera que deja en *Macondo* un profundo resentimiento, rencor, pero ante todo de irreparabilidad frente a un destino ya impuesto:

“Hace diez años, cuando sobrevino la ruina, el esfuerzo colectivo de quienes aspiraban a recuperarse habría sido suficiente para la reconstrucción. Habría bastado con salir a los campos estragados por la compañía bananera; limpiarlos de maleza y comenzar otra vez por el principio. Pero a la hojarasca la habían enseñado a ser impaciente; a no creer en el pasado ni en el futuro.” (García *La hojarasca*145).

Así, en esta primera novela de García Márquez, se esbozan elementos de su posición *política*, que *visibiliza* la destrucción de su pueblo natal Aracataca por la llegada de la compañía bananera y el régimen militar que reemplaza la autoridad de los *patricios*. La *voz trágica* se hace manifiesta desde la *visión de mundo patricia* que con su *ausencia de relatividad* para adaptarse a las nuevas circunstancias observa su inminente desaparición frente la embestida de fuerzas externas que destruyen el pueblo en el que han sido ellos la clase dominante.

En cuanto a la postura asumida por el abuelo desde su condición de *patricio*, ya hemos hablado de la oposición de la *hojarasca*, es decir, del alcalde, el cura y el pueblo entero a la decisión de enterrar al doctor, sin embargo, el abuelo logra vencer los obstáculos e imponer su criterio. La postura del abuelo da cuenta de su posición de clase como

miembro de la aristocracia *macondiana*, de los *patricios*, el coronel logra imponer por encima de la muchedumbre de *hojarascos* sus decisiones:

“Papá no tiene por qué preocuparse. *En realidad, se ha pasado la vida haciendo cosas como esta, dándole a morder piedras al pueblo, cumpliendo con sus más insignificantes compromisos de espaldas a todas las conveniencias.* Desde hace veinticinco años, cuando este hombre llegó a nuestra casa, papá debió suponer (al advertir las maneras absurdas del visitante) que hoy no habría en el pueblo una persona dispuesta ni siquiera a echar el cadáver a los gallinazos. *Quizá papá había previsto todos los obstáculos, medido y calculado los posibles inconvenientes.* Y ahora, veinticinco años después, debe sentir que *esto es apenas el cumplimiento de una tarea largamente premeditada*, que habría llevado a cabo de todos modos, así hubiera tenido que arrastrar él mismo el cadáver por las calles de Macondo.”  
(García *La hojarasca* 21-22 cursivas mías).

Como lo hemos señalado antes, la postura del abuelo da cuenta de su posición dominante dentro del *patriciado macondiano*, desde el cual ejerce su autoridad e impone aun en contra de la voluntad popular su férrea estructura de valores.

En conclusión, frente a la *voz trágica* de la novela “*La hojarasca*” (1955) es relevante tener en cuenta la forma en que esta obra se constituye en una *representación metafórica* de una realidad social como fue la caída del *patriciado liberal costeño*, dando cuenta así del rencor y el resentimiento por un destino impuesto que lleva también a un sentimiento de irreparabilidad. El aporte de Rancière nos permite considerar la tarea del crítico como descubridor del juego de sensibilidades inmerso en el discurso de la novela como mediadora de la relación escritor – lector.

## 6.2 Novela “*La hojarasca*” (1955) frente a otros textos.

### A. “*Textos costeños*” (1981).

Pasaremos ahora al libro “*Textos costeños*” (1981), para tener en cuenta algunas relaciones entre los artículos periodísticos escritos por García Márquez en esta primera etapa desde 1947 a 1955 y la novela objeto de nuestro interés.

Con relación a la *voz de la novela policíaca* nos referiremos de forma general a las publicaciones en la columna “*La jirafa*” del periódico El Heraldo de Barranquilla, tituladas “*Un cuento de misterio*” (1950), “*Cuentecillo policíaco*” (1950), “*Enigma para después del desayuno*” (1952) y “*Misterios de la novela policíaca*” (1952).

Los tres primeros textos son relatos dedicados a introducir un *enigma* dentro de la narración abierto a múltiples posibles explicaciones sin que el autor señale en ningún momento que una sea la correcta, dejándolo siempre sin respuesta definitiva. El último texto es una reflexión crítica de García Márquez sobre el género de la novela policíaca.

A propósito del *enigma* consideramos el manejo de *lo absurdo* como recurso para abordar lo incomprensible. Así, en la relación implícita entre locutor e interlocutor del relato, aparece la *palabra* como posibilidad de *acuerdo* para reconfigurar la lógica del mundo en la construcción de nuevos sentidos. Consideraremos lo anterior como un elemento propio dentro de la *voz del realismo macondiano*. En “*La hojarasca*” (1955) tal como ya lo hemos expuesto a través de la voz de los tres personajes narradores se va construyendo un enigma alrededor del personaje del médico.

En “*Un cuento de misterio*” (1950), el relato claramente se ambienta en el estilo propio de la *enunciación espacial y temporal* de la novela policíaca, sin embargo, la precisión con la cual da inicio el relato resulta desde un comienzo *absurda*: “Cuando la marquesa empezaba a dar el alpiste al *canario número trece...*” (García *Textos costeños*

183 Cursivas más). Luego, a unas pocas líneas del inicio rompe definitivamente con el tono objetivo de la narración y aparece el *elemento extraño* o *enigma*: “Siempre que le doy alpiste al canario número trece *viene alguien a asesinarme*” (Ibídem cursivas más). Al final, antes que aclarar, se agudiza el tono *absurdo* del relato: “... al cabo de unos momentos breves logró convencer a la marquesa de que *un asesinato de cumpleaños no tenía ningún peligro*” (García *Textos costeños* 184 cursivas más).

También en “*Cuentecillo policíaco*” (1950), la distribución de las coordenadas planteadas desde la *enunciación espacial y temporal* lleva a una situación que como en el caso anterior propone una contradicción a la lógica o razón, y con ella el surgimiento abrupto de un *elemento extraño* dentro de lo cotidiano, *el enigma*:

“¿Cómo fue posible que el señor B hablara por teléfono con su mujer a las cinco de la tarde, comprara una revista a las cinco pasadas y llegara a su casa a las seis y cinco, si había muerto a las diez de la mañana, es decir, ocho horas antes?”. (García *Textos costeños* 260).

En “*Enigma para después del desayuno*” (1952) García Márquez nuevamente explora el problema que constituye en la narración de estilo policíaco la elaboración de un *enigma*, la irrupción del *elemento extraño* en la narración de tono objetivo. Como en el caso anterior el texto construye desde la *enunciación espacial y temporal* en tono de la novela policíaca una serie de coordenadas en el relato que nos conducen un laberinto sin salida, una transgresión a la lógica del mundo: “Pero lo extraño fue que los médicos (...) comprobaron que el caballero tenía por lo menos cinco días de muerto: el cadáver estaba embalsamado” (García *Textos costeños* 580). La solución al *enigma* planteado en este relato dio lugar a tres artículos consecutivos titulados “*Primera solución del enigma*”, “*Dos soluciones más*” y “*Solución final del enigma*”.

Con relación al lugar de la *voz de la novela policíaca* en la *sintaxis discursiva* de la génesis literaria de García Márquez, vale también señalar el texto “*Misterios de la novela policíaca*”. Aquí de forma crítica García Márquez aborda el tema de la novela policíaca dentro del canon de la literatura, señalando la desconfianza con la cual se valora desde el ámbito académico el género de la novela policíaca, siendo que sin embargo se reconoce el éxito que tiene entre los lectores:

“Pero la verdad es que el auténtico lector de novelas policíacas no somete a condiciones su afición, ni sabe si se trata de una afición buena o mala. (García *Textos costeños* 635).

También nos parecen relevantes con relación a la génesis literaria de García Márquez en torno al *espacio macondiano*, los artículos “*La hija del coronel: Apuntes para una novela*” (1950), “*El hijo del coronel: Apuntes para una novela*” (1950), “*El regreso de Meme*” (1950), “*Apuntes*” (1951), “*Otros apuntes*” (1951), “*La casa de los Buendía: apuntes para una novela*” (1952) y “*El invierno*” (1955). En estos artículos se nota el trabajo de García Márquez para comenzar a construir un mundo ficcional donde se desarrollará su obra, lo que llamamos desde la propuesta de Díaz (1993) *ejercicios para calentar el brazo*. De estos textos frente a la construcción de la novela “*La hojarasca*” (1955) observamos que algunos elementos simplemente desaparecieron, por ejemplo “*Apuntes*” (García *Textos costeños* 425), otros fueron modificados, otros pasaron exactamente iguales a la novela y otros reaparecen en otras novelas de García Márquez.

En “*El Regreso de Meme*” (1950), texto *enunciado* al parecer desde la misma *voz* de Isabel, podemos apreciar un fragmento que luego fue modificado e incluido en la novela en el comienzo del capítulo 2, existen además otros apartes donde se narra la misma situación. Se trata del episodio en el cual luego de irse de la casa Meme, asiste a la iglesia

con una vestimenta estrafalaria. Cuando el pueblo se prepara para cerrarle el paso a la salida de la iglesia, el abuelo interviene tomándola del brazo y sacándola de la multitud, desafiando así una vez más la voluntad del pueblo: “Fue entonces cuando mi padre, que la había sostenido como sirvienta durante quince años, la tomó del brazo, sin mirar a la concurrencia, y la trajo por la mitad de la plaza con esa actitud soberbia y desafiante que tiene siempre, cada vez que hace algo con lo cual sabe que estarán en desacuerdo los demás.” (García *Textos costeños* 389). Este fragmento pasó idéntico a la novela objeto de nuestro trabajo, (García *La hojarasca* 40).

Por último, otro texto que llama nuestra atención de esta compilación es un artículo publicado en diciembre de 1952, que se menciona en el prólogo de Gilard: “titulado *El invierno* y que más tarde se llamaría *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*.” (García *Textos costeños* 24). El mismo Gilard asegura que el texto fue publicado en la revista Mito de Jorge Gaitán Durán en 1955 (Ibídem). Sin embargo, lamentablemente, pese a que se anuncia en el índice ubicado después del artículo “*Recado a los ladrones*” (1952) el texto no se encuentra en el libro, por lo que lo abordaremos hacia el final en el siguiente apartado.

#### **B. “*Ojos de perro azul*” (1974).**

Referente a los cuentos escritos entre 1947 y 1955 compilados en el libro “*Ojos de perro azul*” (1974), a propósito de la voz de la novela policíaca es importante el cuento “*La mujer que llegaba a las seis*” (1950). En este relato el *enigma* se construye alrededor del diálogo entre José y la mujer. Sin que ella explique los motivos le pide insistentemente a José que afirme que llegó a las 5:45 pm, finalmente le pide que diga que estuvo con él en el restaurante desde la 5:30 pm.



A propósito del tema de la muerte en “*La hojarasca*” (1955) es importante tener presente algunos de los cuentos. Particularmente nos llama la atención “*Alguien desordena estas rosas*” (1952), donde el protagonista es el fantasma de un niño que se sienta en una silla y a quien en su velorio le abrieron los párpados con ayuda de unos palillos: “Ahora que le han puesto los palillos, tiene los ojos abiertos y duros” (García *todos los cuentos* 74). También en “*La hojarasca*” (1955), aparece la mención al velorio de un niño, en el que se conocen Isabel y Martín. Igualmente, le ponen palillos en los ojos:

“Al pasar junto a la puerta vimos al niño de Paloquemado en la cajita, la cara cubierta con polvos de arroz, una rosa en la boca y los ojos abiertos con palillos” (García *La hojarasca* 89).

En el cuento, el fantasma del niño permaneció sentado durante 20 años en la misma silla abandonada en el cuarto que luego compartirá con su amiga de infancia hasta la vejez de ella: “Pero cuando me disponía a regresar a la silla oí de nuevos las pisadas en el pasadizo”. (García *Todos los cuentos* 74)

También resulta interesante en el cuento cuando se mencionan unos zapatos dejados a secar frente a un fogón apagado:

“Mis zapatos tienen todavía la dura costra de barro que se les formó aquella tarde, a pesar de que permanecieron secándose durante veinte años junto al fogón apagado. Un día fui a buscarlos.” (García *Todos los cuentos* 74).

En “*La hojarasca*” (1955) es en la voz del niño, desde su *enunciación* de tipo *alético*, que se construye una imagen muy similar:

“En la cocina de la casa hay un viejo asiento de madera labrada, sin travesaños, en cuyo fondo roto mi abuelo pone a secar los zapatos, junto al fogón. (...) Por el camino yo me iba acordando del asiento inservible, arrimado a un rincón de la

cocina, que en un tiempo sirvió para recibir visitas y que *ahora es utilizado por el muerto que todas las noches se sienta, con el sombrero puesto, a contemplar las cenizas del fogón apagado.*” (García *La hojarasca* 63 Cursivas mías).

También con relación al tema de la muerte, nos parece interesante que en varios de los cuentos la *enunciación* se produce desde la *voz* de alguien muerto y ya depositado en su cajón y se *focaliza* sobre las percepciones del muerto, particularmente el ruido. Así aparece en el cuento “*La tercera resignación*” (1947), asunto que habíamos dejado pendiente: “Allí estaba otra vez ese ruido. Aquel ruido frío, cortante, vertical, que ya tanto conocía” (García *Todos los cuentos* 5).

En “*La hojarasca*” (1955), la situación se enuncia desde la *voz* del niño, quien como ya lo hemos señalado se *focaliza*, de manera particularmente atenta pero también creativa en su imaginación, en el presente inmediato:

“Todavía no lo han clavado, pero me parece que ese *zumbido* que confundí al principio con el rumor de un ventilador eléctrico en el vecindario, es el tropel de las moscas golpeando, ciegas, contra las paredes del ataúd y la cara del muerto.” (García *La hojarasca* 27 Cursivas mías).

Por último, nos referiremos al cuento “*Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*” (1955). Efectivamente es la misma *enunciación* en monólogo interno del personaje Isabel de la novela que estudiamos. Se trata de un momento en el que luego de su matrimonio Isabel contempla la lluvia que comienza un domingo después de la misa y que se prolonga de tal modo que es una fuerza aplastante capaz de derribar el ánimo de las personas sumiéndolas en el hartazgo de una pesada y densa monotonía:

“Pero en realidad no comíamos desde el atardecer del lunes y creo que desde entonces dejamos de pensar. Estábamos paralizados, narcotizados por la lluvia,

entregados al derrumbamiento de la naturaleza en una actitud pacífica y resignada. Solo la vaca se movió en la tarde. De pronto, un profundo rumor sacudió sus entrañas y las pezuñas se hundieron en el barro con mayor fuerza. Luego permaneció inmóvil durante media hora, como si ya estuviera muerta, pero no pudiera caer porque se lo impedía la costumbre de estar viva, el hábito de estar en una misma posición bajo la lluvia, hasta cuando la costumbre fue más débil que el cuerpo. Entonces dobló las patas delanteras (levantadas todavía en un último esfuerzo agónico Las ancas brillantes y oscuras), hundió el babeante hocico en el lodazal y se rindió por fin al peso de su propia materia en una silenciosa, gradual y digna ceremonia de total derrumbamiento. “Hasta ahí llegó”, dijo alguien a mis espaldas. *Y yo me volví a mirar y vi en el umbral a la pordiosera de los martes que venía a través de la tormenta a pedir la ramita de toronjil.*” (García *Todos los cuentos* 85. Cursivas mías).

Es relevante la aparición de *la mujer que pide una ramita de toronjil* en cuanto a la *espacialización* de *Macondo* como lugar donde la cotidianidad del Caribe abre el camino a lo maravilloso. También nos permite considerar nuevamente el elemento de una concepción del mundo basada en un pensamiento mítico donde la oralidad y por ende la cultura popular tienen una gran relevancia.

En cuanto a la sensación de hartazgo y monotonía frente a la lluvia en el episodio narrado en la novela cuando luego de casarse en la madrugada con Martín, Isabel se siente conmovida frente a la idea de la intimidad con su esposo quien es en realidad un desconocido para ella. Martín se acerca a Isabel en el jardín y le pregunta en que piensa, ella responde:

“Yo sentí que algo se torcía en mi corazón: el desconocido empezaba a tutearme. Miré hacia arriba, donde diciembre era una gigantesca bola brillante, un luminoso mes de vidrio; dije: “Estoy pensando que lo único que falta ahora es que empiece a llover” (García *La hojarasca* 108, 109).

Desde la voz de Isabel, se construye una imagen de la lluvia como poderosa fuerza de la naturaleza que absorbe a los personajes en una especie de letargo que llega incluso a alterar la noción del tiempo: “Dios mío – Pensé entonces, confundida por el trastorno del tiempo –. Ahora no me sorprendería que me llamaran para asistir a la misa del domingo pasado.” (García *Todos los cuentos* 89).

**C. “*La señora Dalloway*” (1925), “*Mientras agonizo*” (1930) y “*Antología de Edgar Spoon River*” (1915).**

Por último, de manera muy breve regresaremos sobre algunos aspectos que podemos considerar en relación con la obra de García Márquez “*La hojarasca*” (1955) y tres obras que, entre muchas, pensaremos como antecedentes literarios: “*La señora Dalloway*” (1925) de Virginia Woolf, y “*Mientras agonizo*” de William Faulkner (1930), asunto que ya hemos analizado desde la propuesta de Vargas Llosa (1971), también consideraremos desde nuestra perspectiva *discursiva* la obra poética de Edgar Lee Master “*Antología de Spoon River*” (1915).

Es importante insistir que en ningún caso podemos hablar de una imitación de García Márquez, sino de una interacción (intencional o no) del autor con autores anteriores a él, un diálogo a propósito de las técnicas narrativas en la novela.

En primer lugar, podemos decir que en “*La señora Dalloway*” (1925), no se trata precisamente de *monólogos internos*, pues no se trata de *voces* que dialogan de forma interna consigo mismas, como en “*La hojarasca*” (1955), sin embargo, se *focalizan* en el

mundo subjetivo de los personajes, *enunciados como mundo referido*. Observemos un ejemplo.

“*La señora Dalloway* dijo que *ella* misma compraría los guantes. Cuando salió a la calle, *el Big Ben* daba las campanadas. *Eran las once*, y la hora por estrenar era diáfana”. (Woolf *La fiesta de la señora Dalloway* 21 Cursivas más).

“*Oigo pitar el tren en la última vuelta. “Son las dos y media”, pienso; y no puedo sortear la idea de que a esta hora todo Macondo está pendiente de lo que hacemos en esta casa.*” (García *La hojarasca* 24).

También observamos en la novela la ubicación de los narradores, dentro de una clase social aristócrata, que podemos equipar en cierta forma a los *patricios* de “*La hojarasca*” (1955). De resto, como lo considera Vargas Llosa, pese a que el mismo García Márquez asegurara de forma insistente su admiración por Woolf, es muy poca la relación que podemos encontrar en el plano *discursivo* entre los dos escritores.

En cuanto a “*Mientras agonizo*” (1930) existen muchos más puntos de relación. Ambas novelas están construidas en torno a los monólogos de los *personajes-narradores*, congregados alrededor de un cadáver y el compromiso de su sepultura. En el caso de la obra de Faulkner, alrededor de la matriarca Addie Bundren quien agoniza y luego muere, y en “*La hojarasca*” (1955) como bien sabemos alrededor del cadáver del doctor.

La promesa que ha hecho Anse Bundren a su esposa Addie, consistente en llevar a cabo su entierro en Jefferson, su pueblo de origen, plantea una similitud con la promesa del abuelo al doctor en “*La hojarasca*” (1955). Así lo enuncia la misma Addie:

“(L)e exigí a Anse la promesa de que, cuando yo muriera, me llevaría otra vez a Jefferson, porque yo sabía que padre había tenido razón, aunque él mismo

malamente pudo saber que la tenía, igual que no podía saber yo que estaba equivocada.” (Faulkner 168).

En cuanto a la *enunciación* existe una clara similitud en ambas novelas donde desde el *monólogo interno* se *focalizan*, además de sus propios pensamientos, sobre la figura del agonizante/muerto. Realicemos nuevamente la contrastación en dos fragmentos:

“*Tiene la colcha subida hasta la barbilla*, a pesar del calor que hace; destapadas, solamente las manos y la cara. *Descansa sobre la almohada* con la cabeza en alto de forma que puede mirar por la ventana, y *nosotros oímos* a Cash cada vez que maneja la azuela o la sierra. Y aunque fuéramos sordos, casi podríamos, observando la cara de ella, oír a Cash, verle. Su cara está tan consumida, que los huesos se dibujan bajo la piel con líneas blancas. Tiene los ojos como dos velas que uno viera derretirse y caer su esperma en las arandelas de unos candeleros de hierro. Pero la salvación eterna y la gracia perdurable no han descendido aún sobre ella.” (Faulkner 58).

El fragmento se *enuncia* desde la *voz* de Cora Tull, una vecina de la familia Bundren que se *enfoca* junto con los demás en la agonizante Addie en su lecho de muerte. Por su parte, en “*La hojarasca*” (1955), el niño junto con los otros narradores focalizan también su atención en la figura del cadáver del médico: “*Hemos venido* a la casa donde está el muerto.” (García *La hojarasca* 15).

Para concluir nuestra propuesta crítica nos parece importante dejar plateada de forma también muy general otra comparación útil en la aproximación al trabajo inicial de García Márquez. Un antecedente que poco se ha tenido en cuenta y que el mismo García Márquez nunca mencionó. Es la obra poética de Edgar Lee Master “*Antología de Spoon river*” (1915).

Consideramos que pese a tratarse de dos géneros distintos (poesía y novela) y que no tenemos ninguna evidencia que nos sugiera que García Márquez conocía esta obra, nos parece interesante la aproximación por la serie de similitudes que efectivamente podemos señalar entre ambas: 1) la *enunciación* en el *monólogo interno* de distintos personajes *focalizados* en un mismo tema 2) construye un *horizonte de comprensión* que va ampliándose de modo que da lugar a 3) la *metaforización* de todo un mundo en una multiplicidad de *voces*.

Edgar Lee Master logra lo anterior recurriendo a una estrategia que es común con la obra de García Márquez “*La hojarasca*” (1955). Se trata del regreso al mismo asunto desde una perspectiva distinta, lo que significa varias *voces focalizadas*, a manera de regreso o retorno sobre el mismo asunto.

Miremos un ejemplo en la obra de Lee Master, comparemos tres de sus poemas a través de la reiteración:

“*Chase Henry* / En vida, fui el borracho del pueblo; / cuando morí, el sacerdote me negó sepultura / en campo santo, / lo que contribuyó a mi buena fortuna, / pues los protestantes compraron este lote / y sepultaron mis despojos aquí / junto a la tumba del banquero Nicolás / y su esposa Priscilla. / Presten atención, almas prudentes y piadosas, / a las paradojas de la vida, / que se ocupan de honrar en la muerte / a quienes vivieron en la deshonra. (Lee Master 24).

“*El juez Somers* / ¿Cómo ha pasado, díganme, / yo que fui el más erudito de los abogados, / que me sabía casi de memoria a Backstone y a Coke, / que pronuncié el más admirado discurso / que se haya escuchado en la corte, y redacté / un expediente que ganó los elogios del Procurador Breese? / ¿Cómo ha pasado, díganme, / que yazca aquí, sin nombre, olvidado, / mientras Chase Henry, el

borracho del pueblo, / tiene una base de mármol coronada por una urna, / en la que, irónicamente, la naturaleza/ ha brotado sus hierbas florecidas? (Lee Master 27).

Como podemos apreciar en el segundo poema, el autor regresa sobre el mismo tema del primero, el entierro del borracho Chase Henry enterrado junto a un banquero. En el segundo poema el Juez Somers, se lamenta porque en cambio él, que fue un hombre destacado en la sociedad, está enterrado en una tumba sin nombre.

Una vez más el Juez Somers aparece en el constructo metafórico de un pueblo de los Estados Unidos al que llama *Spoon River*:

“*Penniwit, el artista* / Perdí mi clientela en Spoon River / a tratar de transmitir mi espíritu a la cámara / para captar el alma de las personas. / El mejor retrato que tomé en mi vida / fue el del Juez Somers, abogado penal. / Se sentó erguido y me hizo esperar / hasta que pudo enderezar su mirada bizca / luego, cuando se sintió preparado, dijo: “¡listo!”. / Y yo grité “¡Denegado!”, / y su mirada volvió a quedar bizca. / En ese preciso instante capturé su imagen / tal como solía mirar cuando decía “¡Denegado!”.

También en “*La hojarasca*” (1955) un mismo tema es tomado por los tres personajes, aspecto que ya hemos expuesto en cuanto al tema del *enigma*, que no es obviamente el caso de Spoon River. Sin embargo, este recurso del regreso o reiteración del mismo asunto desde diferentes *voces* del relato aparece también en nuestra novela objeto de análisis, por ejemplo, en cuanto al zapato del cadáver del médico. Primero desde la voz del niño: “Solo tiene puesto el zapato izquierdo. Está como dice Ada, con un pie rey y el otro esclavo. El zapato derecho está tirado a un extremo de la cama.” (García *La hojarasca* 19). Luego Isabel: “Papá tiene la sangre fría para todo esto. Hasta para ordenar que destapen el ataúd y coloquen el zapato que se olvidaba en la cama.” (García *La hojarasca* 25).



Finalmente, el abuelo retoma el mismo episodio: “Hago una nueva señal a mis hombres, con el zapato en la mano, y ellos vuelven a levantar la tapa en el preciso instante en que pita el tren”. (García *La hojarasca* 35).

Para concluir, entonces con esta última comparación es importante considerar que finalmente estas polifonías de voces en varios monólogos en ambas obras permiten la construcción de un *mundo metafórico completo*, en el cual cada nueva voz va integrándose a las voces anteriores, constituyendo un entramado de historias que llega a semejar el complejo entramado de la realidad.

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente planteado en esta extensa reflexión sobre la génesis narrativa de Gabriel García Márquez es posible considerar por la manera como hemos mostrado integra a su propia voz las voces de múltiples espacios de la cultura y el mundo es un genio de la narrativa universal que puede encontrar el espacio para incluirse en el discurso de la literatura de todos los tiempos.

## Conclusiones

Al terminar este minucioso trabajo sobre la primera novela de Gabriel García Márquez hemos podido llegar a las siguientes conclusiones:

1. Con respecto a la pregunta y la hipótesis inicial de nuestra investigación podemos decir que efectivamente como lo propusimos al inicio de nuestro trabajo la *sintaxis polifónica* en sus dos niveles *narrativo* y *discursivo* permiten la construcción de una *metáfora* acerca del mundo.
2. En el nivel narrativo es importante señalar cómo las *voces* de los monólogos de los tres personajes narradores van ampliando un *horizonte de comprensión* con respecto a la elaboración y solución parcial del *enigma* en la novela.
3. En el nivel discursivo a propósito del acercamiento que hemos hecho de la *tragedia* griega *Antígona* a la obra de nuestro análisis, lo consideramos relevante porque mediante el ejercicio de la *palabra* nos muestra una modificación social, representada como dijimos, en la desintegración de un orden social interno *patricio* hacia el orden social externo *hojarasco*, donde podemos observar a su vez la posición política de García Márquez, que visibiliza la destrucción de su pueblo natal Aracataca. La *voz* dominante del abuelo no sólo se ve amenazada por factores externos, como la llegada de la compañía bananera y el régimen militar, sino además por factores internos, representados en la figura del nieto que desafía los valores tradicionales de su clase.
4. En esta dimensión discursiva es donde la obra logra constituirse en una *metáfora* de la caída del *patriciado liberal costeño*, mostrando de esta forma el rencor y el resentimiento por un destino impuesto que lleva también a un sentimiento de irreparabilidad.

5. A propósito de tal *metaforización* de García Márquez es claro que está fuertemente influenciada por su *visión de mundo* con respecto a la experiencia de su infancia en Aracataca, donde la *tradición oral del Caribe colombiano* se inscribe claramente como una *voz discursiva* en su obra. También es relevante sobre este aspecto, que consideramos como el *dominio* del escritor la actividad periodística de García Márquez como *ejercicios para calentar el brazo* y su interés por la *novela policiaca*, en cuanto al juego *discursivo* que consiste en crear y develar un *enigma*.
6. El *realismo macondiano* desde nuestra perspectiva es entendido como un *acuerdo discursivo* entre locutor e interlocutor para la participación de un relato con claros rasgos de la *oralidad del Caribe colombiano* donde lo maravilloso hace parte de lo cotidiano y el mestizaje como mezcla de las culturas europea, africana e indígena es un aporte que permite el enriquecimiento de esta cultura popular.
7. En cuanto al lugar que ocupa el escritor frente al mundo, en el caso de García Márquez y el *deicidio* de su actividad literaria frente a la tradición universal y la ausente tradición local, es importante regresar a nuestra propuesta inicial al respecto, al considerar al escritor como un ser visionario, privilegiado por su capacidad para asomarse al abismo de la existencia humana. Sin embargo, a propósito de la necesidad de nutrirse de la tradición, pero romperla para crear algo nuevo traemos nuevamente a colación una cita de “*El retorno de los brujos*” (1970):

“Entonces, según usted, el pecado sería...- Querer tomar el cielo por asalto - respondió Ambrosio -. El pecado consiste, en mi opinión, en la voluntad de penetrar de manera prohibida en otra esfera más alta.” (J. Pawels, G. Bergier. El Retorno de los brujos).

Regresamos con esto a las primeras palabras de nuestro trabajo al considerar la experiencia en la conciencia del escritor, en este caso Gabriel García Márquez, como la de alguien que debe asomarse al borde de un abismo desde el cual pueda contemplar la esencia de la existencia humana para luego convertirla en *palabra* y *discurso* desde su *visión del mundo*, así, el escritor construye el mundo desde la palabra, una que debe cumplirse conforme a su forma.

También es fundamental nuestra comprensión de la literatura como acto discursivo fundado en el acuerdo comunicativo entre locutor e interlocutor, el escritor y sus lectores. En este sentido García Márquez desde esta su primera novela alcanza el nivel de lo universal, por eso esta obra debe ser tenida en cuenta en el campo del análisis literario.

### **Bibliografía**

- Apuleyo Mendoza, Plinio. “El olor de la guayaba”. Bogotá: La oveja negra 1982. Impreso.
- Arnau, Carmen. “*El mundo mítico de Gabriel García Márquez*”. Barcelona: Ediciones Península. 1971. Impreso.
- Atorresi, Ana. “*Los géneros periodísticos*”. Buenos Aires: Ediciones Colihue. 1996. Impreso.
- Córdoba, Roberto. “Aproximación al enigma en la novela de García Márquez: de La hojarasca a Cien años de soledad”. *Revista Historia y Cultura*. Cartagena. Vol. 1, N° 1 (abr 1993) Pág. 109-130. Impreso.
- Cruz Pérez, Francisco José. “*Gabriel García Márquez: El mediador de realidades*”. Repertorio crítico sobre la obra de Gabriel García Márquez. Bogotá: Caro y Cuervo. 1995. Impreso.
- Díaz C., Raúl José. “*La forja del reportaje: Aproximación a la obra periodística d Gabriel García Márquez*”. Bogotá: Icetex. 1993. Impreso.
- Faulkner, William. “*Mientras agonizo*”. Madrid: Cátedra. 1997. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. “Fantasía y creación literaria”. *Voces*. Arte y literatura. San Francisco, California. Marzo de 1998. Número 2. Web: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm7.htm>
- García Márquez, Gabriel. “*La hojarasca*”. Bogota: Editorial S.LB. 1955. Impreso.

- García Márquez, Gabriel. “*La hojarasca*”. Bogota: Editorial Orbis.1983. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. “*Cien años de soledad*”. Colombia: Printer Colombiana S.A. 2007. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. “*Textos costeños*”. Comp. Jacques Gilard. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1987. Impreso.
- García Márquez Gabriel. “*Todos los cuentos*”. Bogotá: La oveja negra. 1987. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. “*Vivir para contarla*”. Bogotá: Norma, 2002. Impreso.
- Goldmann, Lucien. “*El hombre y lo absoluto. El dios oculto*”. Barcelona: Península. 1985. Impreso.
- Lastra, Pedro. “*La tragedia como fundamento estructural de la novela La hojarasca.*”. Anales de la Universidad de Chile. Santiago de Chile. -- N° 140. (1966): Pág. 168- 186. Web: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/23382/2471>  
7
- Lee Master, Edgar. “*Antología de Spoon River*”. Trad. Hernán Vargascarreño. Bogotá: Ediciones Exilio. 2013. Impreso.
- L. Pauwels y J. Bergier. “*El retorno de los brujos*”. Barcelona: Plaza y Janes S.A. 1970. Impreso.
- Lukács, Georg. “*El alma y las formas: teoría de la novela*”. México: Grijalbo.1985. Impreso.

- Mentón, Seymour. “*Historia verdadera del realismo mágico*”. México: Fondo de cultura económica. 1998. Impreso.
- Monsonyi, Esteban. “La oralidad”. *Oralidad anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*. La Habana. – N<sup>o</sup> 2 1990. Pág. 15-19. Impreso.
- Montes Mathieu, Roberto. “*Gustavo Ibarra Merlano: De Sófocles a García Márquez*”. Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1995. Impreso.
- “*La novela policíaca en Colombia*”. Medellín: Universidad de Antioquia. 2001. Impreso.
- Pouliquen, Helene. “*Teoría y análisis sociocrítico.*”. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia. 1992. Impreso.
- Rama, Ángel. “*La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un nacional y popular*”. Bogotá: Colcultura. 1991. Impreso.
- Ramírez, Luís Alfonso. “*Comunicación y discurso. La perspectiva polifónica en los discursos literarios, cotidianos y científicos*”. Palabra. Magisterio: Bogotá. 2007. Impreso.
- Rancière, Jacques. “*La división de lo sensible. Estética y política.*” Chile: Centro de estudios visuales de Chile. Señas y Reseñas. Julio de 2009. Web: <http://www.centroestudiosvisuales.cl>
- Rodríguez Monegal, Emir. “Novedad y anacronismo de Cien años de soledad.” *Revista Maga*. Panamá: Editorial Signos S.A. -- N<sup>o</sup> 4, Oct. – Dic. (1984). Pág. 92 – 109. Impreso.

- Romero, José Luís. “*Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*”. Buenos Aires: Siglo XXI. 2011. Impreso.
- Saldívar, Dasso. “*El viaje a la semilla*”. Bogotá: Planeta. 2014. Impreso.
- Saldívar, Dasso. “Oralidad y memoria en García Márquez”. *Oralidad: Rescate de la tradición oral y la memoria de América Latina*. 1994-1995. N° 6 y 7. Págs. 7-11. Web: <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001085/108560so.pdf>
- Sófocles. “*Antígona*”. (496? – 406 A.C.) Madrid: Alba. 1997. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. “*Historia de un deicidio*”. Barcelona: Barral. 1971. Impreso.
- Vidale, Luís. “Enciclopedia Nueva Historia de Colombia. Vol. III. Cap. 5.” *El contexto latinoamericano de la historia moderna de Colombia (1886-1930)*. Bogotá: Planeta. 1989. Impreso.
- Woolf, Virginia. “*La fiesta de la señora Dalloway*”. Barcelona: Lumen narrativa. 2014. Impreso.



**ANEXOS**

**TABLA DE CONCEPTOS**

PRODUCCIÓN DEL TEXTO - LOCUTOR - ESCRITOR	NECESIDADES HUMANAS	ACTORES DE LA COMUNICACIÓN	PROCESOS DEL ACTO COMUNICATIVO	ESPACIOS DE SIGNIFICACIÓN	ACTORES DISCURSIVOS	NIVELES DE SIGNIFICACIÓN		ESTRUCTURAS DEL DISCURSO	MODOS DE REPRESENTACIÓN	MODOS DE SIGNIFICACIÓN	TIPOS DE DISCURSOS		COMPRENSIÓN DEL TEXTO - INTERLOCUTOR - LECTOR METODOLOGÍA - HERMENÉUTICA INTERPRETATIVA	NIVELES DE LECTURA	
	Conocer	Mundo referido	Culturización	Marco	Él	Textual		Descripción Él	Concepto	Metonimia	Científico			Comprensivo	
	Expresar	Locutor	Individualización	Dominio	Yo	Enunciativo	Ubicación	Espacial, temporal, actoral	Narración Yo - él	Imagen Poética	Metáfora	Literario		Narrativa	Analítico
							Modalización	Alética						Poesía	
								Epistémica						Teatro	
								Deontica							
	Focalización														
Interactuar	Interlocutor	Socialización	Ámbito	Tú	Discursivo	Presupositos	Saber E motivado Poder	Argumentación Yo - tú	Imagen	Sinécdoque	Cotidiano		Crítico		
Dimensión comunicativa externa a la obra				Dimensión discursiva interna a la obra											
Voz														Voz	
Polifonía														Polifonía	

### Tabla de eventos de la novela

Año	Página	Evento	Cita
1885	143	Aparición en el campamento del coronel Aureliano Buendía del duque de Marlborough durante la guerra del 85.	“...aquel extraño militar que en la guerra del 85 apareció una noche en el campamento del coronel Aureliano Buendía.”
189’	46	Viaje de peregrinación hasta llegar a Macondo.	“... hablando de aquel pintoresco esplendor feudal de nuestra familia en los últimos años del siglo anterior, antes de la guerra grande.” “Me habló del viaje de mis padres durante la guerra, de la áspera peregrinación que habría de concluir con el establecimiento en Macondo.”
1898	48	Llegan a Macondo.	“mientras aguardaba a que mi madre tuviera ese hijo que le creció en el vientre”
	20		“voy a cumplir treinta años”
1903	22	Llega el doctor a Macondo. A la misma hora, pero en condiciones opuestas llega <i>El Cachorro</i>	“Desde hace veinticinco años, cuando llegó este hombre a nuestra casa”.
	54		“Cuando se anunció la llegada del nuevo párroco, en 1903”.

1907	82	Llegada de la compañía bananera	La gente que lo visitó durante los primeros cuatro años de su estada en Macondo, empezó a desviarse después que la compañía bananera organizó el servicio”.
	83	Apogeo de Macondo	“Poco después el ferrocarril empezó a prestar servicios. Macondo era un pueblo próspero”
	84	La carrera del doctor como médico ha terminado	“en 1907, cuando ya no había en Macondo un paciente que se acordara del él”.
1909	95	Cotidianamente el doctor se arregla y se va a la peluquería.	“A fines de 1909 el seguía asistiendo a la peluquería”.
	13	En este año está fechado el prólogo.	“(Macondo, 1909)”.
1911	99	Niega la atención a Meme y se muda con ella a la casa de enfrente.	“En ocho años que llevaba en nuestra casa (...) nunca habíamos solicitado sus servicios”
	135		“Diecisiete años después el candado, sigue guardando el aposento”
1915	87	Matrimonio de Isabel y Martín	“Lo había conocido en febrero, en el velorio del niño de Paloquemado”
	97		“En un septiembre (...) como este, hace trece años, mi madrastra empezó a coser mi traje de novia.”

	105		“Llegó diciembre (...). Y con él llegó Martín. (...) (L)a boda debía realizarse el sábado. Era Lunes.”
	118		“Se casó con Isabel hace ahora once años”*
1917	27	Nace el niño-hijo de Isabel	“ <i>Apenas vas a cumplir once años</i> ”
1918	130	La bonanza bananera de Macondo ha terminado	“Es la segunda vez que vengo a este cuarto. La primera, hace diez años (...). Para entonces la compañía bananera había acabado de exprimarnos y se había ido de Macondo”.
	131	Se sabe de la desaparición de Meme	Pero a fines de 1918 (...) alguien habló a las autoridades de este médico solitario(...). (L)as autoridades registraron la casa (...). Pero no encontraron ni un solo rastro de ella”
	31	No atiende a los heridos, el pueblo lanza su condena.	“Es un sentimiento alimentado durante diez años, desde aquella noche borrascosa en que trajeron a los heridos”
1925	148	El doctor salva la vida al Coronel	“(al) que vi por última vez hace tres años, frente a mi lecho de convaleciente (...). Entonces acaba de rescatarme de la muerte”
1928	35	Presente en el relato: esperan la autorización de alcalde para	“ <i>Son la dos y media del 12 de septiembre de 1928</i> ”

	151	enterrar al doctor. 2:30-3:00	“Ya deben ser las tres”
--	-----	----------------------------------	-------------------------