

ACERCA DE UNA COLECCION DESCONOCIDA DE RELATOS POR GABRIEL GARCIA MARQUEZ

1. INTRODUCCION

En las páginas del suplemento dominical del periódico bogotano *El Espectador* permanecen olvidados once cuentos y crónicas de Gabriel García Márquez. Dichos relatos vieron la luz entre julio de 1948 y mayo de 1954¹, y representan así una parte considerable del acervo primicial del futuro autor de *Cien años de soledad*². Pero no por ser de las primeras obras de

¹ Los datos bibliográficos exactos son los siguientes: *La otra costilla de la muerte*: núm. 23 (25 julio 1948), págs. 6, 12; *Diálogo del espejo*: núm. 48 (23 enero 1949), pág. 11; *Amargura para tres sonámbulos*: núm. 90 (13 noviembre 1949), pág. 11; *Ojos de perro azul*: núm. 119 (18 junio 1950), pág. 16; *Nabo*: núm. 157 (18 marzo 1951), págs. 17, 23; *La mujer que llegaba a las seis*: núm. 210 (30 marzo 1952), págs. 16, 23, 25; *La Marquesita de La Sierpe*: núm. 308 (7 marzo 1954), pág. 11 [publicado antes en *Lámpara*, I, núm. 5 (nov.-dic. 1952), págs. 15-18]; *La herencia sobrenatural de La Marquesita*: núm. 310 (21 marzo 1951), págs. 17, 27; *La extraña idolatría de La Sierpe*: núm. 311 (28 marzo 1954), págs. 17, 30; *El muerto alegre*: núm. 312 (4 abril 1954), pág. 10; *Un hombre viene bajo la lluvia*: núm. 317 (9 mayo 1954), págs. 16, 31.

Además de estos once cuentos, apareció en el suplemento dominical de *El Espectador* el relato *Un día después del sábado*, ganador del primer premio en el Concurso de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas. *Un día después del sábado* se publicó en el núm. 330 (8 agosto 1954), págs. 6-8, 29. El original tiene trozos luego omitidos en la versión publicada en el tomo *Los funerales de la Mamá Grande* (Xalapa, 1962; Buenos Aires, 1967).

Por la misma época García Márquez publicó en este suplemento dominical un artículo sobre la reunión de los tres jefes de Estado aliados (Eisenhower, Eden, Faure) y sus esposas: *Las tres grandes damas de Ginebra*: núm. 380 (31 julio 1955), pág. 3.

Debe notarse que el relato titulado *Nabo* ya apareció en traducción inglesa, en la reciente colección *Leaf Storm and Other Stories*, trad. Gregory Rabassa, Nueva York, 1972.

² Según una noticia anónima publicada en la revista *Letras Nacionales*, núm. 20, mayo-junio 1968, pág. 6, el primer cuento de García Márquez se editó en *El Espectador* en 1947 (no se especifican más detalles bibliográficos). Este cuento,

García Márquez ceden estas narraciones en importancia a las recogidas en el difundido tomo titulado *Los funerales de la Mamá Grande*. Varios de estos relatos despiertan un interés no inferior a los mejores cuentos de *Los funerales*, como son *Un día después del sábado* y *La prodigiosa tarde de Baltazar* [sic]. Por este valor estético — y además por traslucir claramente algunos de los rasgos más sobresalientes en la evolución de García Márquez — merecen estos cuentos ser rescatados del olvido.

2. LA OTRA COSTILLA DE LA MUERTE

Curiosamente, el relato más logrado y el más conscientemente 'literario' de toda esta colección es el primero — el que representa su esfuerzo más juvenil. En *La otra costilla de la muerte* se entretajan varios temas típicos de la literatura: el del doble, el mundo surrealista de los sueños, la recreación de mitos bíblicos, el tiempo. En este cuento no hay casi acción; todo consiste en seguir el pensamiento de un protagonista único, a ratos desde el punto de vista omnisciente, y otras veces mediante el monólogo interior ³ (otro rasgo típicamente literario). El tema principal, al cual se supeditan los demás, es el del 'doble'. El tratamiento de este motivo por García Márquez tiene algo en común con los famosos planteamientos de Dostoyevski y Unamuno, pero ante todo se distingue por su originalidad. En su novela *El doble*, Dostoyevski centra su interés en un análisis de cómo las presiones internas

llamado *La tercera resignación*, puede leerse en el dicho número de *Letras Nacionales*, págs. 7-15. (A diferencia de los relatos examinados en el presente estudio, *La tercera resignación* no apareció en el suplemento dominical de *El Espectador*, cuya publicación se inició en 1948, sino en el diario).

³ El tipo de monólogo interior empleado en *La otra costilla* recuerda mucho al utilizado por William Faulkner, quien a su vez lo adaptó del "flujo de conciencia" de Joyce. Consiste en "la inserción de fragmentos de recuerdos en medio de las frases que representan las meditaciones [de un personaje]... sobre diversos asuntos, y el empleo en cierta ocasión de un estilo en el que se suprimen las mayúsculas y los signos de puntuación" (JAMES EAST IRBY, *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, México, 1956, pág. 23).

y externas en la vida de Yakov Petrovich Golyadkin resultan en un desdoblamiento de su personalidad. Es decir, lo que estudia Dostoyevski es un proceso de enloquecimiento. Unamuno, en cambio, se vale de su drama titulado *El otro* para calar a fondo en uno de los pocos temas básicos que motivan su obra: el odio fraterno. Dos hermanos gemelos se han aborrecido desde el vientre de su madre, igual que sus predecesores bíblicos, Esaú y Jacob. Ambos se enamoran de la misma mujer, y este conflicto precipita un asesinato; el sobreviviente de la tragedia enloquece, obsesionado por el recuerdo del otro, sufre una crisis de identidad y acaba por suicidarse.

El cuento de García Márquez tiene más puntos de contacto con la obra de Unamuno que con la de Dostoyevski. Como en *El otro*, la situación básica de *La otra costilla* consiste en que el protagonista sufre la obsesión del recuerdo de su hermano gemelo, quien acaba de morir. Pero si la trama escueta de la obra de García Márquez se parece a la de Unamuno, su realización es tan distinta que al principio el lector no percibe más coincidencias que unos detalles sueltos⁴. Hay un solo personaje en *La otra costilla*, frente a los seis de *El otro*. El protagonista de García Márquez está en su sano juicio, mientras que el de Unamuno es un loco de remate. El conflicto amoroso de *El otro* falta en *La otra costilla*, lo mismo que las demás contiendas creadas por los personajes menores de Unamuno, casi todos los cuales revelan una forma u otra de desequilibrio mental. Todo el argumento de *El otro* gira alrededor de la alucinación del homicida con el recuerdo del hermano que mató con sus propias manos, después de haberlo odiado toda su vida; en *La otra costilla* no hay ninguna alusión a desavenencias entre los dos hermanos (a menos que se quiera interpretar como insinuación de conflicto la comparación de los dos hermanos con Esaú y Jacob).

Uno de los aciertos más brillantes de *La otra costilla* es el buceo en el universo de los sueños. El punto de partida de esta

⁴ Por ejemplo: la preocupación de los protagonistas con los espejos, donde creen ver a sus hermanos, y las menciones bíblicas (Unamuno alude a Caín y Abel y a Esaú y Jacob; García Márquez nombra a Esaú y Jacob y a Isaac y Rebeca).

idea puede haber derivado de *El doble* de Dostoyevski, pues, como *La otra costilla*, la novela rusa comienza con el despertar del protagonista de unos sueños desordenados. Pero de ahí en adelante, nada hay de similar entre ambas obras: los sueños no entran en la concepción de *El doble*, en tanto que forman el meollo de la obra de García Márquez. Los distintos sueños de *La otra costilla* proporcionan a este relato un aspecto de perfecta simetría. Al comienzo del cuento, el hombre acaba de despertarse, y al final se está quedando otra vez dormido. En el interior de la pieza se narran dos sueños sucesivos: estas dos pesadillas revelan las preocupaciones del hombre, primero en forma metafórica, y luego en estilo directo. De ambos sueños se despierta el hombre sobresaltado, con la sensación de que alguien ha entrado en su cuarto. La primera vez, el personaje no sabe quién pueda ser el intruso; la segunda vez, piensa que es su hermano muerto. Esta progresión se debe a que su primer sueño asume una forma absurda, surrealista, en que cada objeto y cada acción está expresado en clave, en una cifra simbólica⁵. El segundo sueño, en cambio, presenta en forma muy clara, sin ambages metafóricos, la idea

⁵ "Iba en un tren (ahora puedo recordarlo) a través de un paisaje (este sueño lo he tenido frecuentemente) de naturalezas muertas, sembrado de árboles artificiales, falsos, frutecidos de navajas, tijeras y otros diver (ahora recuerdo que debo hacerme arreglar el cabello) sos instrumentos de barbería. Este sueño lo había tenido frecuentemente pero nunca le produjo ese sobresalto. Detrás de un árbol estaba su hermano, el otro, su gemelo, el que había sido enterrado aquella tarde, gesticulando (esto me ha sucedido alguna vez en la vida real) para que hiciera detener el tren. Convencido de la inutilidad de su mensaje comenzó a correr detrás del vagón hasta cuando se derrumbó, jadeante, con la boca llena de espuma. [...] El tren penetró a una geografía árida, estéril, aburrida, y un dolor que sintió en la pierna izquierda le hizo desviar la atención del paisaje. Observó que te (no debo seguir usando estos zapatos apretados) nía un tumor en el dedo central del pie. De manca natural, y como si estuviera acostumbrado a ello, sacó del bolsillo un destornillador con el que extrajo la cabeza del tumor. La depositó cuidadosamente en una cajita azul (¿se ven los colores en el sueño?) y por la cicatriz vio asomarse el extremo de un cordón grasiento y amarillo. Sin alterarse, como si hubiera esperado la presencia de ese cordón, tiró de él lentamente, con cuidadosa exactitud. Fue una cinta larga, larguísima, que surgía espontáneamente, sin molestias ni dolor. Un segundo después levantó la vista y vio que el vagón había sido desocupado y que solo, en otro compartimiento del tren, estaba su hermano vestido de mujer frente a un espejo, tratando de extraerse el ojo izquierdo con unas tijeras".

que obsesiona su subconsciente, o sea, el protagonista está alucinado por la idea de que el cadáver de su hermano gemelo se está descomponiendo en el suelo. Una vez que la obsesión ha salido a la superficie de su conciencia, empieza el hombre a repasar los sucesos de los últimos días, haciéndose así una clave para los símbolos del primer sueño.

La geografía dentro de la cual se desarrolla la pesadilla inicial es de unas 'naturalezas muertas', donde hay árboles cubiertos de instrumentos de barbero. Tal paisaje recuerda la naturaleza muerta de algunos famosos cuadros surrealistas (recuérdese, por ejemplo, *La persistencia del recuerdo*, por Salvador Dalí), y al mismo tiempo preludia el motivo del hermano fallecido. Las navajas y tijeras provienen del recuerdo del barbero que llegó a preparar el cadáver. El hombre viaja en tren a través de este paisaje, y su hermano corre detrás, procurando en vano alcanzar el vagón, acabando por caer al suelo con la boca cubierta de espuma. Aquí el tren claramente representa la marcha de la vida, y la caída del hermano corresponde a su muerte. La imagen de la boca espumosa refleja tanto la apariencia del hermano en su agonía, como el momento en que el barbero afeita el cadáver. Luego el tren entra en una "geografía árida, estéril", o sea, en los dominios de la muerte. Allí el hombre extrae de su pie un tumor pequeño y una cinta amarilla: esto corresponde al tumor que tuvo el hermano en el estómago, el cual ocasionó su muerte. La cajita azul en que el hombre deposita el tumor del pie parece simbolizar la podredumbre azul en el cuerpo del hermano. Es notable que aquí el tumoroso es el protagonista, no el gemelo. O sea, aquél teme perecer por la misma causa que éste. El episodio final del sueño, en que el hermano aparece vestido de mujer e intenta sacarse el ojo, es una deformación de la escena en que el barbero cierra con tijeras los ojos del cadáver, el cual tiene puesta todavía la sábana que se le colocó para afeitarlo.

Como muchos personajes de García Márquez, el protagonista de *La otra costilla* posee un agudo sentido del olfato⁶.

⁶ Tal sentido olfativo tiene un paralelo en el niño de *La hojarasca* de GARCÍA MÁRQUEZ (ed. Buenos Aires, 1969, págs. 13, 22, 64-66). Un antecedente para esta

Por lo tanto, es asaltado frecuentemente por un "acre olor a violetas y formaldehído" Tan extraña combinación de olores sin duda debe atribuirse a que el gemelo moribundo tuvo esas flores en su cuarto, y a que luego se desinfectó su alcoba con formaldehído. La consecuencia es que para el protagonista ambos olores vienen a representar la muerte⁷. Otro repetido elemento sensorial es el canto del grillo, el cual sirve aquí, igual que en otros cuentos de García Márquez, para subrayar la soledad de la persona que lo oye⁸.

Ya se apuntó que dos de los temas típicamente literarios que figuran en *La otra costilla* son el tiempo y la recreación de mitos bíblicos. Hay alusión al tiempo circular en el concepto de "otro cuerpo que venía más allá del suyo . . . desde el principio del mundo . . .", y la idea del eterno retorno también está implícita en la alusión a muertes repetidas y en la comparación de los gemelos con Esaú y Jacob⁹. En cierto modo, la referencia a Esaú y Jacob hace que *La otra costilla de la muerte* sea la refundición de una leyenda bíblica. (Claro está que García Márquez ha desechado el aspecto de la rivalidad fraterna, desarrollada ya por Unamuno, para concentrarse únicamente en los vínculos síquicos entre dos seres que han convivido en el mismo vientre y comparten cierta identidad

agudeza olfatoria se encuentra en un personaje faulkneriano que ha dejado una larga descendencia hispánica: Benyi, el idiota de *El sonido y la furia*. Véase la traducción por Floreal Mazia, Buenos Aires, 1961, págs. 27, 29, 33, 43-45, etc. (Todas las citas subsiguientes de *El sonido y la furia* se referirán a esta edición).

⁷ El formaldehído se relaciona con la muerte por ser un desinfectante y preservativo. Aunque no resulta tan evidente a primera vista, las violetas desempeñan igual función aquí. Posiblemente este simbolismo fúnebre de las violetas deba enlazarse con la poesía de Pablo Neruda, donde "la violeta [es] una flor funeral . . ." (AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1951, pág. 248).

⁸ Cf. *La hojarasca*, ed. cit., págs. 91-94. Los grillos ejecutan un papel análogo en *El sonido y la furia* de FAULKNER (págs. 136 [tres ejemplos], 139, 140, 141). Se trata de un recurso muy usado en la poesía hispánica moderna.

⁹ Es bien sabido que el concepto del eterno retorno y del tiempo circular constituye un tema central en *Cien años de soledad*. Basta citar un par de ejemplos de esta última novela: "aquel recuerdo hereditario se había transmitido de generación en generación, y había llegado a él desde la memoria de su abuelo"; "la historia de la familia [Buendía] era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria . . ." (ed. Buenos Aires, 1967, págs. 161, 334).

física). Otra recreación de mitos bíblicos se encuentra en la afirmación de que, para el protagonista, la muerte del hermano constituye algo así “como si a su costado se hubiera abierto un precipicio...”. Está clara la referencia a la creación de Eva de una costilla de Adán; igual alusión está contenida en el título de *La otra costilla de la muerte*. De esta manera se expresa gráficamente lo íntimo de las relaciones anímicas entre los gemelos, al hacer alusión al “hueso de mis huesos y carne de mi carne” (*Génesis*, 2, 23). Pero hay una diferencia fundamental: lo que es creación de una vida nueva en el *Génesis* se vuelve expresión de la muerte en el relato de García Márquez. Otra coincidencia bíblica —aunque posiblemente no intencional— se halla al final de *La otra costilla*. Aquí empieza a colarse en la habitación del protagonista una gota insistente que éste, ya en la zona irreal y absurda que antecede al sueño, supone capaz de disolver su propio cuerpo. Este extraño pensamiento responde a una asociación de ideas con la humedad que está consumiendo el cadáver de su hermano; en ambos casos, la acción del agua aniquila la vida humana, así como sucede en el bíblico Diluvio Universal. El pormenor remata en forma sumamente efectiva un cuento que merece colocarse entre lo mejor de la producción de García Márquez.

3. DIALOGO DEL ESPEJO

Diálogo del espejo es una continuación de *La otra costilla*. Como indica el título, la acción es casi nula, reduciéndose al monólogo interior del protagonista mientras se afeita ante el espejo. Después de los sueños angustiados del cuento anterior, la mente del hombre parece haberse relajado, y está llena de ideas triviales; ya no le preocupa tanto la suerte de su hermano gemelo. Su atención vaga de un concepto sin importancia a otro: la superioridad de la vida vivida desde la cama, el aburrimiento con su empleo, la tienda cercana que parece una caja de Pandora, el hecho de que un espejo refleja en sentido inverso los movimientos de una persona situada frente a él.

Todos estos pensamientos baladíes establecen un ritmo de monotonía que acaba por convencer al lector de que no va a pasar absolutamente nada en este cuento. Y entonces, cuando el lector está atrapado por ese convencimiento, García Márquez hace saltar su trampa, soltando la bomba de que la imagen en el espejo ha asumido vida propia y está desangrándose independientemente del hombre colocado en frente. Este elemento fantástico tiene el efecto de una explosión inesperada, después de que se han acumulado tantas unidades de realismo mediante la banalidad y la monotonía anteriores. Tras el bombazo del desdoblamiento de la imagen, protagonista y lector vuelven al ritmo normal de los pensamientos sin trascendencia, cediendo a la debilidad típicamente humana de cerrar los ojos ante una catástrofe o un misterio en el cual no se quiere creer. Pero entonces cae el segundo bombazo, al ver el hombre que su toalla está perfectamente limpia a la vez que el rostro del espejo está cruzado de cárdeno. Ante la confirmación irrevocable del desastre, el protagonista vuelve a cerrar los ojos — ahora en realidad, no sólo metafóricamente. Estando así, el hombre no puede ver lo que sólo divisa el lector: que los ojos del rostro del espejo están desorbitadamente abiertos. El final del cuento, con su última frase dominada por una metáfora aturdidora (“dentro de su alma un perro grande se había puesto a menear la cola”¹⁰), registra la resignación del protagonista ante la calamidad de su enloquecimiento, tal como se revela en su aceptación del desdoblamiento de su imagen.

Intimamente relacionado con el tema del desdoblamiento está el vivo interés de García Márquez por el aspecto teórico de los espejos. Al autor le preocupa el hecho de que la imagen en el espejo actúe un poco más tarde que la persona que refleja, pues un rayo de luz demora un milésimo de segundo en el viaje de la persona al espejo. Esta relativa independencia (hipotética, al menos) de la imagen lleva a García Már-

¹⁰ El contexto indica el significado de la metáfora: satisfacción, contento. Cf. “una muchacha [...] lo miraba [...] con una horrible expresión de perro meneando la cola” (*Los funerales de la Mamá Grande*, ed. Buenos Aires, 1969, pág. 101).

quez a pensar en la posibilidad del desdoblamiento a través del espejo. Igual pensamiento había adelantado en *La otra costilla*, con una frase que condensa toda la acción de *Diálogo del espejo*: “Ahora esa imagen que respondía a cada uno de sus movimientos había tomado independencia”. Cabe observar que este mismo interés por el espejo en relación con el motivo del doble aparece también en Dostoyevski, Unamuno y Poe (además, el espejo es una imagen central en la obra de otro autor admirado por García Márquez: Jorge Luis Borges).

La impresionante escena final del *Diálogo del espejo*, donde figura el doble cubierto de sangre, ofrece coincidencias con *William Wilson*, un cuento en que Edgar Allan Poe trata el tema del ‘otro’. En la última escena de *William Wilson*, el protagonista sufre una confusión momentánea, al creer ver en un espejo su propia imagen herida, cuando en realidad está sano. La alucinación de Wilson no dura sino unos segundos (en realidad, el herido es su doble, y no hay espejo), pero pudo haber sugerido el germen de la escena del *Diálogo del espejo*. El relato de García Márquez viene a coincidir además con *El doble* de Dostoyevski, en el sentido de que ambos estudian un proceso de enloquecimiento. Trátese de influencias asimiladas con gran maestría o de simple coincidencia fortuita, *Diálogo del espejo* es un cuento que contiene profundidades de concepto que se escapan a una sola lectura.

4. AMARGURA PARA TRES SONÁMBULOS

Amargura para tres sonámbulos trata de las excentricidades de una mujer que por razones desconocidas va eliminando poco a poco sus normales actividades humanas. Las operaciones que suspende — el caminar, el sonreír — no parecen obedecer a ningún plan coherente y concreto, como no sea el de apagar gradualmente todas sus funciones vitales hasta llegar a la total inercia de la muerte. Sin embargo, la muerte no parece ser el verdadero norte de sus acciones, pues no tiene prisa para llegar a ese estado. Más bien parece que el único objetivo en su vida es sufrir, que se ha consagrado a eso solo. Ja-

más se alude a la causa de su desesperación, pero ciertos pormenores hacen pensar que se trata de un desengaño amoroso. Esto lo hace sospechar su costumbre, en un tiempo, de deambular por la casa de noche, quedando después con “la ropa mojada, pegada al cuerpo...”. Aun más denunciadora de una oculta frustración erótica es su alucinación con un grillo, que ella cree dispuesto a derribar la pared de su cuarto para alcanzarla (un símbolo erótico semejante es el caballo garañón que da coces contra el muro en *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca). La mujer parece haberse dedicado por entero a su amor, haciendo contrastar así su conducta con la infidelidad del novio que la abandonara.

Es necesario emplear a cada paso la palabra “parece” al hablar de *Amargura para tres sonámbulos*, pues la característica más sobresaliente de este cuento es su vaguedad. Lo vago se refleja en la circunstancia de que no hay la menor alusión a los hechos más básicos en la vida de los personajes: nombre, edad, nacionalidad, educación, experiencias formativas, gustos, habilidades — ni siquiera se especifica el sexo de cada uno de los tres sonámbulos. Claro está que la vaguedad constituye un rasgo importante en los demás cuentos juveniles de García Márquez, pero aquí tal característica se ha llevado al extremo. El autor ha eliminado todo detalle accesorio, para concentrarse únicamente en la sola pasión que define la personalidad de un carácter (Unamuno había empleado la misma técnica, pero sin llevarla tan lejos). La extremada vaguedad de *Amargura para tres sonámbulos* llega a sugerir la idea de que se trata de un fragmento de una obra más larga. Probablemente no es así, sino que García Márquez ensaya aquí la técnica de la vaguedad para concentrar el interés del lector en una sola cosa: el misterio que motiva la rara conducta de una mujer infeliz¹¹.

¹¹ Merece nota especial una frase de este cuento: “una mañana [...] la encontramos boca abajo en el patio, mordiendo la tierra en una dura actitud estática”. Sucede que en *Cien años de soledad*, Rebeca también come tierra en momentos de crisis (ed. cit., págs. 43, 61, 63, 85, 189, 215). ERNESTO VOLKENING ha observado, en su excelente ensayo *Anotado al margen de Cien años de soledad* (en *Eco*, núm. 87, julio de 1967, págs. 300-301) que ciertos indígenas de Bo-

5. OJOS DE PERRO AZUL

Como *La otra costilla*, *Ojos de perro azul* constituye un buceo en el mundo del subconsciente a través del mecanismo del sueño. Aquí el tema examinado es la soledad — un motivo que ya había asomado rápidamente en *La otra costilla* (“en la irrevocable soledad del cuerpo desgajado”) y en *Amargura para tres sonámbulos* (“esa dura soledad de cal y canto”; “como si se hubiera disuelto en su soledad”). La víctima de la soledad es un hombre que sueña cada noche con una mujer, con la cual se pone en contacto mediante la articulación de las palabras claves “ojos de perro azul”.

Las frases iniciales del cuento parecen anunciar una técnica y un asunto realistas. Pero entonces surge una contradicción: por un lado, el protagonista afirma que mira a la mujer por vez primera, y, por otro, dice que la ve todas las noches. Poco a poco, el lector se da cuenta de que se le está introduciendo en el mundo de los sueños. En este universo nuevo, coexisten lado a lado el mundo real (que podría ser un sueño de Dios, según Borges, Unamuno y Calderón) y el mundo creado por el soñador: por ejemplo, al protagonista se

livia comen barro para consolarse al ser capturados. Sin embargo, hay algo más aquí: tanto Rebeca como la mujer de *Amargura* son erotómanas. Ahora, en *Cien años* hay una clarísima identificación del erotismo con la tierra — como que se trata de un sentimiento primigenio del hombre que remonta hasta la época en que Dios lo amasó de barro. Tal se desprende de los casos siguientes: el acto amoroso se describe como “un temblor de tierra”, como un “movimiento de reacomodación sísmica” (págs. 33, 326); las prostitutas se caracterizan por “un vago olor de lodo” (págs. 36 y 51); para Aureliano, su amada Remedios parece “un pantano sin horizontes” (pág. 65); al hacer el amor con José Arcadio, Rebeca se siente como “chapaleando en el pantano humeante de la hamaca [...]” (pág. 86); el ardor de Amaranta para su sobrino es “una pasión pantanosa” (pág. 236); Meme, enamorada, se siente en “un tremedal de zozobra” (pág. 246); José Arcadio mantiene vivo el recuerdo de Amaranta “en un cenegal de concupiscencia” (pág. 311). Por fin, debe notarse que Rebeca come tierra cuando está desesperada de amor (págs. 61, 63, 85), pero al casarse desaparece tal síntoma. Todo esto puede relacionarse con un pasaje que describe a “la de Páez”, un personaje menor en *La Regenta* de Clarín: “capaz de enamorarse de un cura [...] tonta y maníática, que [...] cuando chica comía tierra [...]” (ed. México, vol. II, 1960, pág. 13).

le cae su sábana mientras conversa con la mujer. O sea, aquí García Márquez ha captado muy bien el desdoblamiento peculiar a los sueños: el protagonista es un personaje en su sueño y a la vez es el hombre dormido que está soñando. Por eso, el hombre puede dar las espaldas a la mujer y mirar la pared (como personaje del sueño), y al mismo tiempo ver el cuadro total de la mujer y del hombre que mira la pared (como persona real, que está soñando). También por eso incurre el protagonista en la aparente contradicción de decir a la mujer (en sueños) que quisiera encontrarla alguna vez (en la realidad).

Dentro de este mundo onírico, el poder creativo de los soñadores es tan potente que distintos sueños pueden llegar a interferirse, o intencionalmente o por casualidad. Por eso la mujer expresa miedo de que otro soñador desarregle su habitación mediante una cerebración maligna. Por eso también un sueño del campo producido por otra mujer — incluso con sus olores, humedad y temperatura — llega a formar parte del ambiente dentro del cual se mueve el hombre hacia el final del relato. Es decir, los sueños son como las ondas producidas por distintas emisoras: estas ondas pueden ser de frecuencias diferentes, y por tanto no se interfieren, o pueden coincidir, en cuyo caso hay interferencia.

El protagonista del cuento es un hombre que se siente solo y anhela una compañera. De noche sueña una solución a su soledad, y es que una mujer se ha dedicado a buscarlo. Entre los dos existe una fuerte telepatía, que los lleva a buscarse por todo el mundo, a través de una contraseña mágica y disparatada: "ojos de perro azul". El personaje activo en el sueño es la mujer, que hace toda clase de diligencias para encontrar al hombre; sin duda, esta situación refleja al protagonista como demasiado tímido en la vida real para iniciar la búsqueda de una novia o esposa. Según el sueño, durante el día el hombre olvida la frase clave para hallar a la mujer: este olvido representa la sublimación del triste hecho de que en la realidad el protagonista es incapaz de trabar conversación con una mujer y desarrollar una amistad. (De ahí la amargura de la mujer al reprochar el constante olvido del

hombre). Un índice de la ineptitud social del hombre se halla en su solución al problema de la soledad: unas palabras mágicas que hacen aparecer a la persona deseada desde lejos, como sucede en las *Mil y una noches* y en el folclor. Prueba de su escaso roce con mujeres reales sería la circunstancia de que la mujer de sus sueños evidentemente ha sido inspirada por una estatuilla de cobre.

La acción de *Ojos de perro azul* capta maravillosamente lo irracional del mundo de los sueños. Para citar un solo ejemplo, la mujer siente frío y para entrar en calor se desviste. Lo que sucede, naturalmente, es que el hombre dormido tiene deseos de ver desnuda a una mujer. Sin preocuparse con nexos lógicos, la mente del hombre relaciona este deseo erótico con la idea que le precedía inmediatamente en el sueño, que es que el soñador (y, por consiguiente, la mujer) se dan cuenta de que sienten frío. Un reconocimiento abierto de los anhelos eróticos del hombre dormido se halla en su petición de permiso para tocar a la mujer casi desnuda. Su frustración en la vida real se cifra en el hecho de que no llega a colmar esta ambición en sueños.

En resumen, *Ojos de perro azul* es una obra cuidadosamente elaborada que encierra una compleja fantasía digna de un Borges. La maestría de García Márquez en el tratamiento de los elementos oníricos sugiere la posibilidad de que el cuento se haya originado en un sueño real.

6. *NABO*

En *Nabo* el arte narrativo de García Márquez toma un viraje nuevo, asomándose esta vez a un problema social, no sólo individual. Los malos tratos infligidos al negrito protagonista dan pie al autor para una protesta contra los prejuicios sociales de los blancos. Mas la fina sensibilidad artística de García Márquez le hace rehuir la predicación abierta (y, por otra parte, los puntos de vista narrativos adoptados le habrían planteado serios problemas técnicos, de haberse propuesto una crítica directamente formulada). Su método con-

siste más bien en presentar con aparente imparcialidad ciertos hechos execrables y dejar que el lector saque sus propias conclusiones¹². Sin embargo, García Márquez no queda impasible; él se identifica a las claras con Nabo y su raza ante los problemas que los agobian. El grado de simpatía del autor hacia su protagonista lo refleja el hecho de que Nabo sea el primer personaje de García Márquez que ostenta nombre. (Hasta ahora, el cuentista se había mostrado indiferente ante la angustia de sus personajes, y su impasibilidad hacia ellos se había manifestado en su costumbre de decirles “el hombre” o “la mujer”, negándoles la dignidad y el cariño de un nombre propio).

El recuento de las vejaciones perpetradas por la gente blanca contra la negra comienza en tono bajo, y gradualmente va subiendo de punto. El primer indicio de intolerancia social toma una forma disimulada: se cuenta que Nabo solía ir a la plaza los sábados por la noche para ver a un negro que tocaba en la banda. O sea, se insinúa que Nabo está respondiendo a presiones sociales al sentirse atraído hacia un hombre a quien no conoce, pero al cual se siente unido por el vínculo de la raza. Sigue luego una afirmación algo ambigua, cuyo sentido sólo será dilucidado por sucesos posteriores: “Pero la niña estaba en otro mundo, en el mundo de la sala...”. A primera vista, la alusión parece ser a la idiotez de la niña, pero más tarde se hace evidente que la referencia es a la segregación social. A continuación se constata que el negro se siente tan cohibido ante los blancos que ni siquiera se atreve a preguntarles sobre la desaparición del negro de la banda municipal. Las brutalidades de que es objeto Nabo por parte de los patrones blancos salen, para mayor efecto y vergüenza, de la boca de ellos mismos. Relatan que le pusieron

¹² El procedimiento utilizado por García Márquez es tan sutil que corre el peligro de ocultar el tema central. A primera vista, puede creerse que en *Nabo* el autor sencillamente prosigue sus investigaciones sobre el mundo de los sueños — en este caso, los sueños de un loco. Empero, hay que tener en cuenta que para García Márquez el estudio de los sueños nunca es un fin en sí mismo, sino un medio eficaz para examinar algún problema que atormenta al soñador. La clave para la comprensión de *Nabo* la da la insistencia del autor en la raza del protagonista y del músico admirado por él.

mordaza para que no cantara en su delirio (ni siquiera se les ocurrió llamar a un médico después que el caballo le coccó la cabeza), luego le amarraron de pies y manos y lo encerraron en una habitación, donde se olvidaron de él (excepto para la comida) durante quince años. Y para remate, unos aseguran a otros que Nabo se encuentra bien en su encierro.

El bárbaro abandono de Nabo por sus patrones resalta aún más por contrastar vivamente con el paciente cuidado que siempre dispensó el negrito a la niña idiota. Nabo la siguió atendiendo en la misma forma después de que su familia se despreocupó de ella, y bajo su dirección la niña aprendió a dar cuerda al gramófono y a pronunciar el nombre de su protector. La abnegación de Nabo no va a dar en saco roto, pues la niña nunca lo olvida.

La defensa de los negros, colocada en la misma región donde existen fuertes prejuicios contra ellos (la costa atlántica de Colombia), constituye una coincidencia con uno de los motivos constantes de la obra de William Faulkner. No sorprende, por tanto, que la trama de *Nabo* revele muchas coincidencias de detalle con *El sonido y la furia*, la novela de Faulkner que más influyó en García Márquez. Por ejemplo: Nabo cuida de una niña idiota, al igual que el negrito Luster se encarga del bobo Benyi; la niña en *Nabo* se la pasa mirando la pared, a la par que Benyi contempla el fuego (págs. 65-68)¹³; el hondo afecto sentido por la niña hacia Nabo corresponde al amor de Benyi para Caddy, y ambos idiotas tienen un sexto sentido para percibir lo que concierne al ser querido (*El sonido*, pág. 240); y, finalmente, la niña y Benyi comparten la misma edad de treinta años (*El sonido*, pág. 190)¹⁴. Amén de los paralelismos temáticos acabados de citar, *Nabo* debe a *El sonido y la furia* buen número de técnicas narrativas. Así, por ejemplo, el procedimiento de desarrollar, simultáneamente y a retazos, en desorden cronológico, varios

¹³ Las páginas siempre se refieren a la traducción citada en la nota 6.

¹⁴ Otro pormenor: la fascinación de Benyi con un espejo (ver especialmente la pág. 216) puede ayudar a explicar la importancia de igual objeto hacia el final de *Nabo*.

hilos novelescos (es decir, las vidas de Nabo, del negro músico y de la niña). Parte de esta técnica consiste en aludir primero a personajes u objetos sin explicar el por qué de su presencia, y en ir luego descubriendo poco a poco su encaje en el relato¹⁵. Por ejemplo, un personaje misterioso aparece varias veces para despertar a Nabo, con el propósito de llevárselo a cantar en un coro. Sólo gradualmente se van revelando los hechos de que este personaje es el negro músico, que está muerto, que sus referencias al coro son invitaciones a la muerte, y finalmente, que este personaje sólo existe en la cabeza aturdida de Nabo, quien lo cree ahora un ángel en el Cielo. De manera parecida, se alude en cierto momento a la curiosa circunstancia de que Nabo se preocupe mucho por un peine perdido. Luego se aclara cómo él había comprado tal peine con su propio dinero para peinar la cola a los caballos, acto generoso que irónicamente redundó en la patada que lo dejó atolondrado sin remedio. Hay otras variantes de esta técnica de alusión incompleta, desarrollada a posteriori. Una ocurre cuando se expresa sólo metafóricamente que Nabo está ciego: en una canción que él inventa, se refiere a unos caballos ciegos que buscan agua (es él quien padece la sed); únicamente al cabo de varias páginas se dice directamente que la patada del caballo lo dejó sin vista. Otra variación de la técnica consiste en crear primero una impresión falsa, más tarde corregida. Así acontece con la niña: al principio se la creería apenas un bebé (eso se colige de la declaración “nos acostumbramos a la idea de que la niña no podría caminar...”), pero hacia el final se revela que tiene treinta años, o sea, tenía algo menos de quince al comienzo del cuento.

Otra innovación técnica aprendida de Faulkner reside en que se narra la acción de *Nabo* desde tres puntos de vista diferentes. En dos relatos previos (*Amargura para tres sonámbulos* y *Ojos de perro azul*), García Márquez había utilizado la narración en primera persona, y en otros dos (*La otra cos-*

¹⁵ A título de ilustración puede citarse el siguiente caso de *El sonido*: en la pág. 199 se alude a cierta mujer llamada Lorraine; sólo diez páginas más adelante se aclara que se trata de una prostituta obsequiada por Jason.

tilla y *Diálogo del espejo*), había combinado la perspectiva del protagonista con la de un narrador omnisciente. En *Nabo* el autor da un paso más, agregando el punto de vista de un personaje secundario. La resultante variedad de monólogos interiores recuerda la técnica narrativa empleada por Faulkner en *El sonido y la furia*. García Márquez coincide con éste en no identificar abiertamente lo dicho por cada personaje; pero el colombiano va aún más lejos en este sentido, juntando en el mismo párrafo frases pertenecientes a distintos narradores (lo mismo habría de hacer más tarde Vargas Llosa en *La casa verde*). Una consecuencia natural de esta presentación fragmentada de la historia, tanto en *Nabo* como en *El sonido y la furia*, es que ninguno de los personajes abarca más que una visión muy parcial de la historia: cada narrador describe sólo una partícula de la realidad, y el lector tiene que ensamblar las distintas piezas para formarse una idea cabal del conjunto¹⁶. Otro efecto producido por la fragmentación del relato, y la consiguiente desaparición del autor, es una aparente objetividad en la descripción de la injusticia social.

Como es lo típico en Faulkner¹⁷, en *Nabo* García Márquez comienza su relato en un momento próximo al final, suministrando el material restante en una serie de saltos narrativos hacia atrás y hacia adelante, en una secuencia que no observa ningún orden. El medio para proporcionar los vistazos sobre el pasado lejano son los recuerdos de Nabo y del testigo anónimo (en cambio, la acción que transcurre en el pasado próximo — porque toda la acción es pretérita — es relatada por el narrador omnisciente). A este respecto existe una relación muy estrecha entre Nabo y Benyi: ambos viven por el recuerdo en el pasado, el cual barajan y confunden inextricablemente con el presente¹⁸. Por otra parte, García Márquez dibuja la personalidad de Nabo al estilo de Benyi, haciendo que su

¹⁶ Sobre tal técnica, véase IRBY, *La influencia de William Faulkner* (citado en la nota 3), pág. 19. En las págs. 1-35 de este libro se hallará un excelente resumen, destilado de la abundante bibliografía, de los caracteres esenciales de la obra faulkneriana.

¹⁷ IRBY, pág. 14.

¹⁸ Véase IRBY, págs. 16-17.

inteligencia limitada se exprese en pensamientos elementales y concretos, sin abstracciones¹⁹.

Una de las notas más humanas y enternecedoras de *Nabo* es la ilusión del negrito con su habilidad para cantar. El orgullo de su talento lo lleva a considerarse un músico profesional, que se gana la vida con el canto y sólo cepilla los caballos por diversión. Naturalmente, esta ilusión había de perdurar en su cerebro perturbado por la patada de caballo. Resultado de su afición al canto es la creación del misterioso personaje que llama a Nabo a cantar en su coro celestial. En esta figura forjada por su imaginación, ha unido Nabo su actividad predilecta con el hombre que más admiraba, quien, a más de negro, era músico.

En la literatura hispánica, las obras narrativas con propósito social han solido redactarse echando mano de la técnica realista. No sucede así con *Nabo* (ni con *Cien años de soledad*, podría agregarse). Igual que en los cuentos anteriores de García Márquez (los cuales no contienen ninguna implicación social), el estilo de *Nabo* es una mezcla de realismo y fantasía, donde lo fantástico proviene de sueños.

Algún momento de *Nabo* hace pensar en un propósito simbólico o alegórico: al final, el indefenso y maltratado negrito ha crecido y se ha vuelto poderoso hasta el punto de romper las trabas que le pusieran los blancos, llegando a poner en peligro las mismas vidas de éstos. Además, hay alguna locución ("la negra fuerza desencadenada") que podría sugerir una intención simbólica. Sin embargo, no es necesario postular una interpretación alegórica, puesto que la 'lección' del cuento es la misma en todo caso. Lo importante es que en *Nabo* García Márquez ha levantado su voz en protesta contra la suerte de una raza oprimida y a la vez ha creado una historia de gran patetismo y belleza singular.

7. LA MUJER QUE LLEGABA A LAS SEIS

Lo esencial de *La mujer que llegaba a las seis* consiste en un vívido contraste de personalidades: por un lado, una

¹⁹ IRBY, pág. 22.

mujer cínica, sin sentimientos, endurecida por largos años en el oficio de prostituta; por otro, un hombre de alma simple y pura, la quintaesencia de la bondad y la honradez — todo lo cual late bajo su exterior de cerdo. Lo curioso del caso es lo que pasa cuando se coloca a estos personajes cara a cara; la mayor parte del cuento está dedicada a desarrollar la extraña relación que existe entre estos dos seres tan diferentes. José (otro personaje que luce nombre, como expresión de la simpatía de su autor) se enamora perdidamente de la mujer, desposeída en absoluto de atractivos; ella, en cambio, lo desdenna soberanamente. Pero bien mirada, esta situación no resulta tan rara, puesto que la misma bondad de José es la que ha engendrado su amor, no la piltrafa humana de semejante mujer. Es decir, el amor de José es una emanación de su propia alma, proyectada hacia la mujer, sin el menor estímulo creador por parte de ella. La mujer, en medio de su brutalidad, es incapaz de entender la sublimidad de alma de José; lo explota en la forma más descarada, tratándole como si careciera de dignidad humana. Cuando la mujer descubre la profundidad del afecto de José, se burla cruelmente del pobre hombre; pero luego se percata de que puede aprovecharse de su amor para urdir una coartada y encubrir así un crimen que acaba de cometer.

En una carta que acompañaba el envío de *La mujer* a *El Espectador*, García Márquez revela que se había propuesto escribir un cuento policíaco. Mas poco a poco el interés del relato se fue desplazando de lo detectivesco a las dos personalidades, y lo que empezó como cuento policial acabó por ser una narración amorosa de tipo altamente romántico. Lo propiamente policial fue quedando en la penumbra, a medio hilvanar, y el lector ha de jugar el papel de detective y de coautor, imaginando qué clase de crimen se ha cometido (homicidio y robo, al parecer), y cuál será el final del episodio (la ausencia de la mujer despertará las sospechas de la policía, pero el testimonio prestado por José la librará [?]).

En cuanto a técnica narrativa, *La mujer que llegaba a las seis* es mucho más sencilla que los cuentos anteriores. Su única novedad consiste en estar escrita predominantemente en

forma dialogada — un elemento que había faltado casi por entero en las producciones previas. *La mujer* constituye, por tanto, un paso más en la serie de experimentos que va realizando García Márquez con los distintos puntos de vista narrativos.

8. UNA CARTA LITERARIA DE GARCIA MARQUEZ

El redactor del suplemento dominical de *El Espectador*, Gonzalo González, publica al lado de *La mujer* una carta que García Márquez incluyó al enviarle el cuento. Esta epístola tiene gran interés no sólo por relatar el origen de *La mujer*, sino por la luz que arroja sobre otros aspectos de la vida y la obra del autor. Aquí García Márquez revela que hacia principios de 1952 no sólo estaba escrita su primera novela, *La hojarasca*, sino que ya había sido rechazada por la Editorial Losada de Buenos Aires. Este dato contrasta vivamente con otra versión del origen de *La hojarasca*, según la cual ésta fue terminada en 1954, pero, “por un exagerado sentido de auto-crítica”, García Márquez decidió no publicarla, hasta que unos amigos descubrieron el manuscrito en su escritorio de Bogotá y lo dieron a la imprenta en 1955²⁰. En realidad, *La hojarasca* había sido terminada cinco años antes de su publicación (esto consta en una indicación al final de la primera edición), y su autor la estimó suficientemente lograda como para buscarle editor. Así es que la aldea mágica de Macondo irrumpe en la obra de García Márquez en 1950, cuatro años antes de aparecer por primera vez en sus cuentos (aunque por el juicio adverso de la Editorial Losada la novela no llegaría a publicarse hasta 1955). En su carta de marzo de 1954, García Márquez registra una impresión no literaria de Macondo, es decir, de Aracataca, su villa natal. Aquí realza el aspecto monótono y desapacible del pueblo, presentando así la misma visión de

²⁰ MARIO VARGAS LLOSA, *García Márquez: de Aracataca a Macondo*, en *Nueve asedios a García Márquez*, ed. Pedro Lastra, Santiago de Chile, 1969, pág. 131. Otra versión reza que *La hojarasca* se terminó en 1947: así EMMANUEL CARBALLO, *García Márquez, un gran novelista latinoamericano*, en *Nueve asedios*, pág. 25.

La hojarasca (sólo en *Cien años de soledad* revelaría García Márquez los dos aspectos de Macondo, el cómico y el trágico).

En otro párrafo de su carta, García Márquez habla del estímulo que recibe para sus cuentos de sus propias pesadillas, fuente de inspiración bien notoria en sus primeras producciones. Fruto de uno de estos sueños es *El ahogado que nos traía caracoles*, un relato que nunca llegó a publicarse o que tal vez permanezca olvidado en las páginas de alguna revista. García Márquez se refiere a otra pesadilla 'sensacional', aun cuando no especifica si ésta le suministró asunto para un cuento. Otra obra proyectada por el escritor en esta carta es una novela larga titulada *La casa*, para la cual pensó utilizar material recogido en la provincia de Valledupar, antiguamente perteneciente al departamento colombiano de Magdalena. Al parecer, *La casa* quedó en ciernes en la mente de su autor.

9. UN PAIS EN LA COSTA ATLANTICA

Poco después de reunir el material sobre las costumbres populares de Valledupar, García Márquez realizó otro viaje del mismo tipo a las regiones apartadas del departamento vecino de Bolívar. Fruto de esta excursión es una serie de cuatro crónicas publicadas bajo el título general de *Un país en la costa atlántica*. El primer artículo salió en la revista *Lámpara* a fines de 1952, pero luego se suspendió la publicación por razones desconocidas. La serie²¹ fue publicada más tarde en forma completa por *El Espectador*, en marzo y abril de 1954.

Aunque no son propiamente cuentos, sino crónicas de costumbres y supersticiones, estos cuatro artículos son de lo más interesante y entretenido que ha salido de la pluma de García Márquez. Además, revisten una importancia capital para la evolución literaria de su autor, ya que estas crónicas sobre los habitantes de La Sierpe quedan a medio camino en

²¹ Integrada por *La Marquesita de La Sierpe*, *La herencia sobrenatural de La Marquesita*, *La extraña idolatría de La Sierpe*, *El muerto alegre*.

la ruta que lleva al Macondo de *Cien años de soledad*. Sucede que en La Sierpe, al igual que en Macondo, todo el mundo acepta una buena dosis de lo maravilloso en su visión del mundo. En sus creencias y en su vida diaria, lo real se ha amalgamado con lo prodigioso en una unión tan íntima que resulta imposible para el lector aislar lo uno de lo otro. Ante la imposibilidad de decidir sobre lo que está dispuesto a aceptar como verdad y lo que prefiere considerar como elemento fantástico, el lector acaba por suspender su habitual criterio de realidad y entra de lleno, encantado, en el mundo maravilloso de La Sierpe, el país donde se desmontan los arrozales desde la hamaca, y se manda una culebra a través de muchas leguas de tremedal para dar muerte a un enemigo.

En una palabra: en esta serie de crónicas se encuentran sobrados antecedentes para el famoso 'realismo mágico' de *Cien años de soledad*. Tanto en estos cuadros como en su novela maestra, García Márquez asume una deliciosa actitud de aparente creencia absoluta en todo lo que narra, pero de pronto asoma un adjetivo o un verbo levemente irónicos, sonrisa mal disimulada del regocijado narrador, que ha tomado para la ocasión un empaque de solemne seriedad. Desde sus primeros ensayos narrativos, García Márquez se había dado cuenta de que el material novelesco más cautivador mezclaba lo real con lo fantástico (esto se sabía desde Homero, pero se había olvidado en los últimos siglos). En estas crónicas García Márquez hace el descubrimiento adicional de que el mejor depósito de materia prima de esta clase se encuentra en la vida y las tradiciones del pueblo. Así es que en *Un país en la costa atlántica* García Márquez halla la forma y el contenido que habían de florecer años más tarde, después de otros ensayos más o menos felices, en *Cien años de soledad*.

Además de suministrar la fórmula general para la elaboración de *Cien años*, las crónicas de La Sierpe dejaron otras huellas más concretas en la obra subsiguiente de García Márquez. Tal, por ejemplo, la figura de 'la Marquesita' evocada en los dos primeros artículos. Salta a la vista que 'la Marquesita' proveyó el patrón básico para idear el extraordinario personaje de la Mamá Grande. En el cuento alegórico titulado

Los funerales de la Mamá Grande, ésta es, como 'la Marquesita', una matriarca de riquezas fabulosas, dueña absoluta de una región situada en la costa atlántica de Colombia. La Mamá Grande vive y muere virgen, como 'la Marquesita', y según la fama (equivocada), goza de la misma inmortalidad que su predecesora. El parentesco de las dos matriarcas está acentuado por la circunstancia de que a 'la Marquesita' se la llama "gran mamá", y ambas mujeres se convierten por igual en figuras legendarias ("a La Marquesita... se la tragó la leyenda"; "la Mamá Grande se esfumaba en su propia leyenda"). Podría añadirse que en *Los funerales* constan otros detalles menores que se remontan a las crónicas sobre La Sierpe. Así el médico personal de la Mamá Grande suele recetar a sus pacientes sin necesidad de verlos, a la manera de los curanderos de La Sierpe, y en las fiestas de cumpleaños de la Mamá se instalan ventorrillos de comida y baratijas, igual que en los velorios de La Sierpe. Claro está que *Los funerales de la Mamá Grande* encierran un tema muy distinto al de las crónicas folclóricas acerca de la Marquesita. En *Los funerales* vapulea García Márquez la triste realidad política de los países hispanoamericanos gobernados por dictadores (en un nivel más específico, se refiere a la absurda tragicomedia de la política colombiana bajo la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla). Pero el punto de partida para la concepción de la protagonista de esta tremenda sátira política se encuentra en la figura legendaria y apolítica de la Marquesita de La Sierpe.

No es del caso entrar aquí en un análisis detallado del folclor de La Sierpe, pero quizá valga la pena apuntar unas observaciones generales. Es obvio que algunos atributos de la Marquesita provienen de descripciones bíblicas de Cristo (el poder caminar sobre las aguas, su muerte precedida de signos celestiales y trastornos telúricos²², "lo único que no podía hacer era resucitar a los muertos..."). Igualmente evidentes

²² Por otra parte, constituyen un motivo folclórico las alteraciones terrestres y celestiales que anuncian la muerte de una hechicera; ver STITH THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 vols., Bloomington, 1955-1958, motivo F960.2.5.2. Se recordará que la muerte de Ursula Iguarán también fue anunciada por trastornos telúricos (*Cien años*, pág. 291).

son las resonancias, probablemente indirectas, de lecturas clásicas. Por ejemplo, el árbol con frutos de oro, a cuyo tronco está atracada una canoa que viaja a regiones sobrenaturales, constituye una variante del mito del ramo de oro, que facilitaba la bajada al infierno (no es mucho suponer que algún habitante de La Sierpe haya oído hablar de la *Eneida*)²³. Otras creencias vienen a ser supersticiones comunes — por ejemplo, la posibilidad de pactos con el diablo y la aversión al año bisiesto. Posiblemente otras supersticiones reflejan una herencia africana — sobre todo, lo concerniente a hechicerías. En fin, el folclor de La Sierpe consiste ante todo en reminiscencias religiosas, mezcladas con lecturas y tradiciones recogidas en partes muy dispares.

10. UN HOMBRE VIENE BAJO LA LLUVIA

Un hombre viene bajo la lluvia es un relato de sondeo psicológico en el que desempeñan un papel preponderante los sueños. Este cuento viene a ser, pues, un compañero de los primeros cinco recogidos en la presente colección. El 'caso' aquí examinado parece ser el de una soltera que se ha quedado retraída en su casa, y que ha deseado casarse y tener hijos desde hace mucho tiempo. Durante largos años, la mujer soñaba un solo sueño en las noches de lluvia: se imaginaba que llegaba a la casa un hombre, pero éste nunca se atrevía a llamar (la timidez del hombre reflejaba sin duda la de la soñadora). Reflexionando sobre su vida un día, la mujer resolvió que este sueño no convenía a su salud mental y decidió dejarlo. Sin embargo, el sueño reaparecía de cuando en cuando, y una noche el hombre soñado tiene valor para tocar a la puerta. Le abre otra mujer, la compañera de la soñadora. Esta otra mujer es, con toda probabilidad, un desdoblamiento de la prota-

²³ Otra posible reminiscencia clásica se halla en un personaje "que arrastra un pie hinchado y monstruoso". Quizás no esté de más recordar que el nombre *Edipo* significa 'el del pie hinchado'. Desde luego, el mito de Edipo es fundamental en la concepción de *Cien años de soledad*, ya que suministra el modelo de una familia incestuosa que es destinada a la aniquilación total.

gonista, un personaje que a la vez es ella y lo que quisiera ser — una mujer nada tímida, mañosa para encarar espontáneamente a los hombres y atraérselos. Una vez que ha entrado el hombre, la soñadora se pone a examinarlo. Se sorprende un poco de su propia creación, encontrándolo algo menos alto de lo que imaginara. También observa la soñadora que el hombre encarna algunos de los rasgos de su querido hermano Noel, muerto hace años. Lo absurdo de los sueños se refleja en otro detalle: el hombre revela además algún parecido con el papagayo de Noel. El hombre creado por la soñadora es algo brusco y mal educado, un tanto bestia, comparado su modo de ser con el de las mujeres. Esta visión de los hombres trae a la memoria la que tienen las mujeres de *La casa de Bernarda Alba*, sólo que en la obra de García Lorca aquéllas expresan más abiertamente su atracción hacia los hombres.

Trazado con gran sutileza, *Un hombre viene bajo la lluvia* se diluye en vaguedades análogas a las de *Amargura para tres sonámbulos*, otro cuento que analiza el problema de una soltera aferrada a la idea de casarse. Las indicaciones de que *Un hombre* describe un sueño, y no la realidad, son bastante tenues: se le llama “visitante imaginario” al hombre mientras no se atreve a llamar; la mujer cambia a voluntad “los ruidos de la lluvia”; al final, el hombre desaparece. Se podría preguntar por qué la mujer sueña con el hombre solamente en las noches de lluvia. Acaso haya de atribuirse a que, agudizando el sentimiento de soledad, tales noches hacen desear un compañero; posiblemente intervenga aquí el agua en su antiguo papel de símbolo erótico. Pero lo más probable es que el hombre llega en noches de tormenta porque entonces el abrirle la puerta es un acto de caridad: así disimula la mujer sus deseos carnales, enmascarándolos como simple compasión al prójimo. Con este pormenor, y muchos otros, ha captado magistralmente García Márquez la sicología de una soltera casta y tímida que no quiere darse por deshauciada. Su problema de soledad viene a coincidir en más de un respecto con el del hombre de *Ojos de perro azul*.

El trasfondo de *Un hombre* lo forman referencias a hechos (las guerras civiles) y personajes (Aureliano Buendía,

Ursula, Genoveva) que figuran en el 'ciclo de Macondo' de García Márquez. Cuando apareció *Un hombre*, ya estaba escrita (aunque no publicada) *La hojarasca*, y sólo faltaban unos meses para que viera la luz *Un día después del sábado*. *Un hombre* se encuentra, pues, en la encrucijada entre el primer modo narrativo de García Márquez, con sus buceos psicológicos realizados a través de los sueños, y el segundo, donde ya salen a relucir los problemas sociales del microcosmos que es Macondo (faltaba aún la tercera etapa, la de *Cien años*, donde García Márquez presentaría una visión integral —trágica y cómica— de Macondo).

11. CONCLUSIONES

Al acabar de leer la colección que estudiamos, el lector comprobará por sí mismo que la obra primeriza de Gabriel García Márquez es de una alta calidad artística, que deja entrever claramente el genio prodigioso revelado luego en *Cien años de soledad*. A la vez que forma un conjunto de obras logradas, la serie de relatos aquí comentados transparenta un constante afán de experimentación con distintas técnicas narrativas: hay cambios en el punto de vista adoptado, en la graduación de vaguedad, en el grado de acercamiento a los personajes, etc. Por lo general, el autor prefiere mantenerse a distancia de sus personajes, borrando a la vez su propia presencia. Consecuencia inevitable de esta actitud impasible y objetiva es la escasez de notas cómicas en los cuentos (no tanto en las crónicas folclóricas). A título de excepción pueden citarse dos en casos de humor: en *Amargura para tres sonámbulos*, un adjetivo absurdo se burla de la frase en que va incrustado (“...si hubiera sido esposa de un buen burgués o concubina de un hombre *puntual*”); y en *Nabo* la simplicidad de un alma buena hace sonreír en circunstancias muy patéticas, pues al preguntársele al negrito cómo se siente, responde con un sentido demasiado literal: “Me siento como si me hubiera pateado un caballo”. Uno de los grandes descubrimientos que había de

hacer García Márquez más tarde, sería el de su extraordinaria vena humorística.

En la mayoría de estas narraciones falta el desarrollo de un suceso, con su fuerte tensión gradual y su *crescendo* hacia el final. En lugar de urdir una trama de desenlace dramático, a lo Poe o a lo Maupassant, García Márquez prefiere describir un estado síquico. Los más de estos cuentos desarrollan un agudo análisis de algún problema del subconsciente, generalmente a través del vehículo de los sueños. La acción sólo se realiza a medias, lo cual deja la obra llena de sugerencias y vaguedades, y exige que el lector colabore más de lo normal en el entendimiento y aprecio de la narración. Parte de esta vaguedad se debe a que ninguno de los cuentos tiene ubicación espacial o cronológica (sucede todo lo contrario en las crónicas). Siempre que aparece el amor (en *Amargura para tres sonámbulos*, *Ojos de perro azul*, *La mujer que llegaba a las seis*, *Un hombre viene bajo la lluvia*), es un sentimiento romántico, hondo y sincero, descendiente en línea recta de los fieles enamorados del amor cortés y de los héroes del Romanticismo.

En páginas anteriores se ha señalado la influencia de William Faulkner, uno de los autores predilectos de García Márquez, en algunos aspectos concretos de varios cuentos, sobre todo en *La otra costilla* y *Nabo*. Pero existe, además, en casi todos los cuentos de esta colección, un influjo a la vez más determinante y menos fácil de constatar. No consiste en paralelos específicos de contenido, sino en una modalidad narrativa y una atmósfera de trasfondo. La actitud que se presiente en el alma del creador de estas narraciones es de desilusión, pesimismo y desengaño. Aun cuando el autor no da expresión directa a tales sentimientos, éstos se transparentan en las situaciones, el ambiente y, ante todo, en los personajes. Los protagonistas de García Márquez, al igual que los de Faulkner, están "inexorablemente condenados al fracaso, a la decadencia, a la destrucción, a la infelicidad..."²⁴. Las criaturas de uno y otro autor "son generalmente seres dominados por una obsesión,

²⁴ IRBY, *La influencia de William Faulkner*, pág. 2.

por alguna experiencia o trauma...”; viven con la cara vuelta hacia un “pasado todopoderoso que rige y predetermina su existencia”²⁵. (Como los personajes de García Márquez son la suma y el producto de su pasado, es natural que su creador utilice siempre el tiempo pretérito para describirlos: ya no van a evolucionar esos seres, ya han sido formados y definidos por unas experiencias claves; por tanto, el tiempo pasado es el indicado para describirlos). Posiblemente deba García Márquez a Faulkner otra característica esencial de su prosa: un estilo extremadamente conciso, de una transparencia y sencillez perfectas²⁶. Su austeridad en algún momento raya en la sequedad, quizá intencionadamente (en *La mujer que llegaba a las seis*, por ejemplo). Tal economía expositiva sorprende en un literato de Colombia, nación donde tradicionalmente se ha cultivado la elocuencia y el arte retórico.

Las crónicas folclóricas de la colección forman una unidad aparte. En el apartado 9 se vio que, por su materia y su actitud hacia lo real y lo maravilloso, estos artículos sobre La Sierpe prefiguran el mágico realismo de *Cien años de soledad*. El motivo de la soledad, que había de revestir tanta importancia para la novela maestra de García Márquez, aparece claramente en *La otra costilla*, *Amargura para tres sonámbulos* y *Ojos de perro azul*. El tema del eterno retorno — tema básico en *Cien años* — está aludido en *La otra costilla*. Evidentemente, muchas de las ideas y técnicas que iban a florecer en forma deslumbrante en *Cien años* bullían en la cabeza de García Márquez desde sus primeras publicaciones literarias. Estas narraciones inaugurales tienen una importancia considerable, no sólo por anticipar muchos de los temas y técnicas de *Cien años*, sino ante todo por su intrínseco valor y decidida intención de arte.

DONALD MCGRADY.

University of Virginia.

²⁵ IRBY, págs. 10 y 11.

²⁶ Hemingway, otro de los autores favoritos de García Márquez, se caracteriza también por su estilo lacónico y seco, y ha podido influir sobre el escritor novel.