

ABANDONO Y TRANSFIGURACIÓN DE MACONDO

Por *Oswaldo M. Picardo*

Despojando del neobarroquismo tropical de sus primeras novelas y aportando a la ausencia de adjetivos la paulatina ternura que provee la edad, Gabriel García Márquez presenta en *Doce Cuentos Peregrinos*¹ el abandono de su mitopoiesis mayor: Macondo; producto de una larga reestructura de la mirada americana sobre el exilio en Europa.

En su anterior y penúltimo libro —*El General en su Laberinto*—, había reducido su deslumbrante armamento verbal, porque el relato de la historia de Simón Bolívar exigía detalles puntuales, precisiones realistas antes que alucinadas o mágicas. La reformulación histórica de lo americano se contraponen al “antes” protohistórico del mito en una comunidad, impone además un nuevo pacto de lectura donde la escritura vuelve a estar a solas con la mano y lo blanco de las hojas. Cada desrealización condiciona un nuevo ritmo en el estilo y construye semejantes pero nuevas imágenes con respecto a las anteriores y a la realidad de partida. Es como un desarraigo progresivo en la escritura, que, al igual que con espejos múltiples, rescata y proyecta imágenes cada vez más distantes del modelo.

Macondo desaparece como una conclusión a un proceso de despedida, de desarraigo existencial trasuntado en ficción. La espacialidad de esta aldea irreal tuvo su gestación con *La Hojarasca* y en *La Increíble y Triste Historia de Cándida Eréndira y de su Abuela Desalmada* había ya desaparecido, aunque flotara en el ambiente su mítica presencia.

En estos cuentos, el exilio construye una espacialidad que es el mundo, vivido y viajado. Al entremezclar figuras reales, con nombres y apellidos, referencias concretas a lo cotidiano e identificables por analogías sutiles y a veces no tanto, nos pone delante de una obra en que el correlato empírico y lo autorreferenciado juega el rol del eje memorioso en el narrador. Ya el prólogo, como un umbral ineludible, mueve al lector a ubicarse en un plano de la lectura que, en casi todos los cuentos, están enhebrados en los viajes, con el recuerdo enriquecido por el olvido, por la reescritura de los mismos hasta perder de vista la realidad anterior.

Pero la geografía ficticia se vuelve una geografía inclusiva, en la que el mundo ajeno a Macondo confirma las leyes físicas de la realidad desrealizada en el trópico. Macondo se vuelve el mundo, desconstruido en la reescritura y expandido en el ritmo vivencial del viaje, en sus diástoles y sístoles, partidas y retornos, exilio y exorbitación hasta que el no-lugar es todo-lugar en el borde de lo real y del relato, ahí donde el mito y la biografía son protéicas manifestaciones del sueño ubicuo y de la “infirmo” condición humana.

¹ García Márquez, Gabriel. *Doce Cuentos Peregrinos*. BS.AS. Ed. Sudamericana. 1992. 245 págs.

EL LOCUS DE MACONDO

La obra de García Márquez, en su primera etapa, puede observarse como el itinerario a una culminación genotextual: *Cien Años de Soledad*. La reaparición de personajes, ambientes y sitios posibilitan construir una lectura intratextual en la cual Macondo aparece como el *locus* consustancial de la operación estética y no como un escenario de soporte. De ahí que sea importante estudiar cómo y por qué se produce, así como también qué consecuencias, atrae el abandono de este *locus*.

Macondo tiene su parto textual en *La Hojarasca* (1955). Este espacio no tiene referente geográfico y sin embargo, a través de la proliferación de características análogas, asume la identificación metonímica del norte colombiano y, por extensión, de lo latinoamericano. Su urbanidad también esconde una falsa huella de lo moderno, tras la cual se detecta el emergente de un plano oscuro de la realidad americana².

En *La Hojarasca* (*L.H.*), el espacio se crea por la evocación de tres personajes: un viejo coronel, su hija y su nieto. Todo intento evocativo se torna una re-significación del presente, del “ahora” a la luz del “antes”. Aparece en esta novela una relatividad consustancial del tiempo con el espacio americano, su naturaleza discontinua y prismática, donde se superponen los planos mítico, histórico e individual de la conciencia.

“En lo subjetivo, —afirma Robert Wallis— la noción del tiempo está esencialmente ligada al recuerdo y en cierta medida, es paralela a su acuidad. Cuando la memoria consciente desaparece, la noción del tiempo desaparece con ella como en el sueño”³. Esta misma subjetividad construye el *locus* como el espacio abierto y opuesto a uno cerrado o *clausum*.

La estructura de *L. H.* se sustenta sobre tres andamios temporales sobre los cuales se desplazan los tres personajes centrales, adentrándolos cada vez más en la configuración del Macondo originario, es decir en el antes primordial. El tiempo cronológico es el soporte que los mantiene unidos. El niño vive el presente y se retrotrae a un pasado remoto e Isabel, después que interviene Meme —un personaje que contiene los tiempos y para la cual evocar es actuar sobre la realidad—, sobrepasa el límite de su propio nacimiento⁴.

La memoria como apertura a un espacio totalizador es una heredad: Meme es la encargada de confiar esa “herencia” a Isabel. La muerte del doctor ha replanteado la relación con los demás, que es decir con Macondo, y el pasado y los espacios no vividos se reactualizan en el recuerdo.

Lo genealógico y el origen del grupo social obran como impulsos constructivos de los personajes, cuyas epifanías a través del recuerdo, esas puertas y ventanas mágicas de la realidad, resignifican el mundo y sus acontecimientos. Como en Empédocles de Acragas⁵

² Ver: Harss, Luis. *Los Nuestros* Bs.As., Ed. Sudamericana, 1969. “Gracias a García Márquez el lugar más interesante de la Colombia actual es un pueblo tropical llamado Macondo, que no aparece en ningún mapa. Macondo, situado entre dunas y pantanos por un lado y por otro de la sierra impenetrable, es un pueblecito costero, tórrido y decadente, como miles de otros en el corazón del hemisferio, pero también muy especial, a la vez extraño y conocido, peculiar y general, instantáneo como un palpito, eterno como un paisaje olvidado... Quienes van allá emprenden un viaje interior que hace escala en el rostro oculto de un continente”.

³ Wallis, Robert, *El tiempo, 4ta. dimensión de la mente*. Bs.As., Lib. El Ateneo Editorial, 1968.

⁴ “En el caso de Meme de *L.H.* —dice Befumo de Boschi, Liliana, *La Problemática del Espacio en la novela Hispanoamericana*. Mar del Plata, Universidad Nacional de M. de P., 1984—, hay una intencionalidad muy clara en la actualización del pasado colectivo —el recuerdo de cómo era ese mismo lugar y su gente en los comienzos— cuando los fundadores llegaron a ocupar la tierra”.

⁵ En los fragmentos conservados en su obra *Sobre la Naturaleza* dice: “En un tiempo todas las cosas llegaron de una pluralidad a constituirse en unidad y en otro pasaron de ser unas a ser múltiples: dúplice es la génesis de los mortales y doble su destrucción. A la una la engendra y la destruye su reunión, y la otra crece y se disipa a medida que los seres se dividen de nuevo. Jamás cesan en su constante cambio, conviniendo unas veces en unidad por defecto del Amor y separándose otras bajo el odio de la Discordia...” Fr. 17, 1-13, Simplicio, Fis. 158, 1 en Kirk, G.S. y Raven, J.E., *Los filósofos presocráticos*. Madrid, Gredos, 1974.

dos polos irreconciliables ordenan cíclicamente a Macondo: felicidad y resentimiento, discordia y amor (*filotes y neikos*).

El lenguaje simbólico surge conclusivamente para expresar la integración del todo: Isabel abre la ventana y se introduce la luz del exterior, se abre el *clausum* para mostrar el Macondo incógnito. El espacio cerrado de la casa accede al *locus* por la memoria y la visión, con ese “ahora” anafórico del final y al nivel mito que revaloriza el espacio cualitativamente hasta “verlo” distinto (epifanía): “Estamos sembrados a este suelo por el recuerdo de los muertos remotos” (122).

El conflicto sobre el que está construido Macondo va más allá del entierro del doctor, proviene del comienzo del tiempo y se da entre quienes pertenecen al lugar y los extranjeros. En el caso del término “hojarasca”, observamos que en sí comporta una multivocidad cercana a la semántica profética y ejemplifica, de alguna manera, la “oikouménē” del antiguo.⁶ Además es una metonimia de la compañía bananera, de los extranjeros y de la modernización: es decir, lo agregado por mano del hombre. De ahí que en ello se descubre su doble valor de “ruina y reconstrucción”:

“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 creer en el momento actual y saciar en él la voracidad de sus apetitos. Poco tiempo se necesitó para que nos diéramos cuenta de que la hojarasca se había ido y de que sin ella era imposible la reconstrucción. Todo lo había traído la hojarasca y todo se lo había llevado” (122).

Genotextualidad en la que han intervenido otras novelas y contextualidad ideológica de lo americano en los '60⁷. La mencionada *L.H., El Coronel no tiene quien le escriba* (1961), los cuentos de *Los funerales de Mamá Grande* (1961) y *La Mala Hora* (1962) preludian la semiotización del *locus*. En esta última novela si bien no aparece el nombre de Macondo, el “locus” está en sus características más definidas: el valor arquetípico del

⁶ Este concepto ha tomado en la actualidad una significación errónea. El latinista Paolo Fedeli de la Università degli Studi di Bari, en su conferencia “La relación del hombre con la naturaleza en la Roma Antigua”, en el curso “Actualización de los Estudios sobre Lengua y Cultura Latinas”, dictada el 3 de noviembre de 1991 en la Fac. de Humanidades de la Universidad Nacional del Mar del Plata, ha hecho notar estas diferencias entre *oikouménē* y ecología. En el antiguo toda modificación de la naturaleza constituía un acto delicado y hasta sacrilego. No era por un conflicto entre lo nuevo y lo viejo sino por un respeto “re-ligioso”. El sentimiento sagrado de la naturaleza se fundamenta principalmente en el carácter de ser viviente que se le asignaba a la misma. Para ampliar este concepto, se puede ver Varrón, Marco Terencio, *De las cosas del campo*. Introd., vers. esp. y notas por D. Tirado Benedi. México, UNAM, 1945, pp. 57-59 (Libro 1, cap. 4, párrs. 3-5); Sófocles, *Antígona*. *Tragedias Completas*. Trad., pról. y notas de I. Errandonea (S.J.). Madrid, Aguilar, 1969, p. 153, vv 334-341.; Plinio, *Historia Natural*. XVIII, 2-3 y XXXIII, 2-3; Estrabón, *Geografía Prolegómenos*. Trad. y notas por I. Granero, Introd. por A.A. Roig. Madrid, Aguilar, 1980. pp. 234-236, Libro 2, cap. 5, prgr. 26.

⁷ El mismo García Márquez lo expresa: “También el lenguaje era una dificultad pues la verdad no parece verdad, simplemente porque lo sea sino por la forma en que se diga. Tuve que vivir 20 años y escribir cuatro libros de aprendizaje para descubrir que la solución estaba en los orígenes mismos del problema: había que contar el cuento, simplemente como lo contaban los abuelos. Es decir en un tono impertérrito, con una serenidad a toda prueba...” Cf. *Historia de la Literatura Mundial*. Bs.As. CEAL, 1971. En cuanto a la cuestión ideológica, es muy interesante revisar el planteo de que el boom literario latinoamericano fuera una tecnización ideológica-mercantil más que una superación del color local y una interpretación americana del mundo en que vivimos. Al respecto ver: Amor, José B. *El Final del Boom Latinoamericano*. Bs.As. Ed. Cervantes, 1976. Terán, Oscar. *Nuestros Años 60*. Bs.As. Punto Sur, 1991.

pueblo, con su conflicto; la aparición del diluvio y el calor como modos de quietud y letargo; el protagonismo colectivo.

En *C.A.S.* la semiotización neobarroca y todas estas características apuntadas alcanzan su grado óptimo. García Márquez privilegia una estrategia narrativa en que juega con la idea de lo generacional para formular *tempus et locus*: Macondo tiene su destino atado a casi seis generaciones de la familia Buendía; fundado por José Arcadio y Ursula Iguarán, cerrará el ciclo de su existencia con “el último de la estirpe”.

“El tiempo de la novela no es sucesivo ni cronológico —explica José Miguel Oviedo⁸—, sino cíclico: el pasado se repite en el presente y el futuro es previsible porque, de alguna manera ya ocurrió”. La condición generacional asemeja la obra a la dimensión trágica de Esquilo: hacer visible en el curso de varias generaciones la acción de la fatalidad sobre la existencia humana, construyendo una paradoja y el característico *patein mathos*. La gran diferencia en *C.A.S.* es que no existe “una segunda oportunidad” que permita restablecer el orden perdido⁹.

El *locus* logra su mayor apertura, cuando la epifanía anula los lindes entre el antes y el ahora, entre los vivos y los muertos: el viaje inicial es así la búsqueda del espacio y su mitificación para re-significarlo en un intento de sacralización. Así el tiempo mítico de la fundación coincide con la determinación de José Arcadio después del crimen de Prudencio Aguilar¹⁰ cuyo estigma pesará sobre la estirpe y sobre Macondo, “la tierra que nadie les había prometido”.

El retorno de Melquiádes completa la resignificación mítica de nombrar todas las cosas ante la pérdida del sueño y la memoria —que están instituidos como ámbitos de la epifanía—; como Meme en *L.H.*, este personaje eterno es depositario de la historia de Macondo escrita en sanscrito, cuyas últimas palabras lograrán ser leídas por Aureliano antes de la destrucción:

“Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado... antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de

⁸ “Macondo: Un territorio mágico y americano”. En *9 Asedios a Gabriel García Márquez*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria S.A., 1969.

⁹ Quizás porque su ausencia no es sino una manera de subrayar su necesidad. En su discurso *La Soledad de América Latina* pronunciado el día que recibió el Nóbel, García Márquez dijo: “Los inventores de fábulas... nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía... Una nueva y arrasadora utopía de la vida... donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad...”.

¹⁰ Hemos manejado *Cien años de Soledad* Bs. As. Sudamericana, 61 ed., 1984, y nos referimos a la pág. 27. La fundación de Macondo tiene lugar en el éxodo:

“Una mañana, después de casi dos años de travesía, fueron los primeros mortales que vieron la vertiente occidental de la sierra. Desde la cumbre nublada contemplaron la inmensa llanura acuática de la ciénaga grande, explayada hasta el otro lado del mundo. Pero nunca encontraron el mar... José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo. Al día siguiente convenció a sus hombres de que nunca encontrarían el mar. Les ordenó derribar los árboles para hacer un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla, y allí fundaron la aldea...” (pág. 28).

la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra” (pág. 360).

Esta semiotización del Macondo de los Buendía desaparece con *La Increíble y Triste Historia de la Cándida Eréndira y su Abuela Desalmada* (1972), donde el viaje por el desierto hasta las orillas del mar indican la superación absoluta del *clausum* mediterráneo y el reintegro al “antes” como sentido totalizador desde los Amadises, desde el pasado. El personaje concluye en un exilio dentro del exilio que vivía, ahondando la perspectiva dramática de la fatalidad en el retroceso espacio-temporal con que el cuadro final cierra el libro:

“Iba corriendo contra el viento más veloz que un venado y ninguna voz de este mundo la podía detener. Pasó corriendo sin volver la cabeza por el vapor ardiente de los charcos de salitre, por los cráteres de talco, por el sopor de los palafitos, hasta que se acabaron las ciencias naturales del mar y empezó el desierto, pero todavía siguió corriendo con el chaleco de oro más allá de los vientos áridos y los atardeceres de nunca acabar, y jamás se volvió a tener la menor noticia de ella ni se encontró el vestigio más ínfimo de su desgracia”¹¹.

La mediterraneidad y la imposibilidad del “nunca encontrarían el mar” en C.A.S., aquí se desvanece en el viaje por el desierto y sólo la lectura de los delirios de la abuela registra el nivel de apertura entre los muertos y los vivos, entre el “antes” y el “ahora” de un espacio en expansión. El plano onírico ofrece esa *lectio* mítica del pasado. Su fragmentariedad dispersa emerge como picos geológicos de un crimen original. Pero no nos indica una pertenencia al *locus*, sino su abandono.

EL LOCUS DEL DESARRAIGO

Es en este itinerario que sucintamente acabamos de marcar como pérdida del espacio básico de Macondo en la narrativa de García Márquez, donde debemos situar a los *Doce Cuentos Peregrinos* y observarlos bajo la lupa del exilio americano en Europa según nos indica su propio autor en el prólogo. Elabora allí lo que llamaremos un paratexto prologal, un interesante relato de las marchas y contramarchas en la redacción de los cuentos. Esa genotextualidad nos posibilita el acceso a una lectura abarcativa de la obra y de su operación estética.

El Prólogo desde su título, “Porqué doce, porqué cuentos y porqué peregrinos”, establece de antemano un acuerdo con el lector en la triple explicación. Se está ante “una rara experiencia creativa que merece ser explicada”. De ese modo, surgen una serie de precisiones, algunas de las cuales obran condicionando la lectura, mientras otras dejan al descubierto ciertos mecanismos de la operación estética en que la mano y la hoja han mantenido sus enfrentamientos. Así, se alcanzan a ver los siguientes puntos en la genotextualidad del libro:

¹¹ *La Increíble y Triste Historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Bs. As., Ed. Sudamericana, 3 ed., 1980. Cfr. p. 162-3.

1. La escritura de estos doce cuentos abarcó unos 18 años: de 1974 a 1992¹².
2. Los mismos componen un corpus¹³ que fue pasando por varias etapas de escritura y reescritura. La primera etapa dura dos años y de ella surgen 64 temas. Parece comenzar en 1974, en México: “una colección de cuentos cortos basados en hechos periodísticos pero redimidos de su condición mortal por las astucias de la poesía” (pag. 14). La segunda etapa surge de una perspectiva temporal semiotizada por la desilusión y la nostalgia. El intento por reconocer las ciudades europeas que son escenario de sus cuentos, para comprobar la “fidelidad del recuerdo”, abre otra peregrinación coincidente con la de la escritura de los cuentos: la perspectiva temporal de la pérdida del mundo conocido como Europa. Este viaje de reconocimiento ha sido un viaje de la memoria y de él surge la reescritura definitiva, con “la sospecha de que quizás no fuera cierto nada de lo vivido veinte años antes en Europa”. Salvo *L.S.* y *B.V.S.P.* todos los cuentos pudieron ser terminados a partir de esa experiencia, al mismo tiempo y a través de una escritura simultánea.
3. Como genotexto se nos propone el sueño de los funerales, el cual constituye una unidad significativa: “sueño esclarecedor” del exilio, “sueño ejemplar” capaz de provocar la “toma de conciencia de la identidad”, “un buen punto de partida para escribir sobre las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa” (págs. 13 y 14). El sueño, sin embargo, será desechado en la composición final del *corpus*.
4. Varios son los condicionantes que obran con el tiempo en la operación estética, en esa lucha amorosa entre la mano y la hoja, entre el silencio y los espejos de la vida que lo llenan. Por un lado, el cansancio de escribir, la inmanencia de los géneros, la transgeneración, el olvido y el recuerdo son motivantes de la reescritura¹⁴. Por otro lado, la nota semanal en periódicos que entre 1980 y 1984 publica, además de la influencia del cine, provocan una producción intermitente y la transgenerización¹⁵.
5. La naturaleza en los cuentos no aparece sino mediatizada por la transformación urbana. La etapa posmoderna aparece encubierta en el contraste profundo entre lo recordado y lo presente. Los “recuerdos falsos” que han venido a suplantar la realidad pretérita por obra de la reescritura, producen una visión desilusionada y nostálgica de la existencia doblemente exilada por el espacio y el tiempo¹⁶.

Estas anotaciones sobre genotextualidad de los cuentos aportan una imagen luminosa del acto de la escritura, en el que se articulan diversidades empíricas complejísimas con el “peregrino” proceso semiótico de la lengua. El resultado no siempre corresponde a lo ya conocido, corroborado en la recepción, en la lectura de su anterior obra. Macondo,

¹² Usamos las siguientes abreviaturas: 1. *BVSP*: Buen viaje, Sr. Presidente. 2. *LS*: La Santa. 3. *ABD*: El avión de la bella durmiente. 4. *MAPS*: Me alquilo para soñar. 5. *SVHPTE*: Sólo vine a hablar por teléfono. 6. *EDA*: Espantos de agosto. 7. *MDP*: Maria dos Prazeres. 8. *17IE*: 17 ingleses envenenados. 9. *T*: Tramontana. 10. *VFF*: El verano feliz de la Señora Forbes. 11. *LA*: La luz es como el agua. 12. *RSN*: El rastro de tu sangre en la nieve.

Es interesante cotejar los cuentos según un ordenamiento cronológico y la sincronización de los mismos con las novelas escritas por aquella época: 1976: *VFSF*, *RSN* / 1978: *SVHPTE*, *LA* / 1979: *MDP*, *BVSP* / 1980: *MAPS*, *17IE*, *EA* / 1981: *LS* / 1982: *TABD*.

¹³ El autor declara su inencionalidad de escribir los 64 temas como “un todo”, con “unidad interna de tono y estilo”.

¹⁴ “El mismo esfuerzo -dice, después de la pérdida del cuaderno de escuela- de recordarlos me sirvió de purga, fui eliminando sin corazón los que me parecieron insalvables y quedaron 18” (pág. 16).

¹⁵ *cfr.op.cit.* pág. 71 y 72.

¹⁶ “De modo que me era imposible distinguir la línea divisoria entre desilusión y nostalgia” (pág. 18) En *L.S.* el narrador construye esa visión también como el autor, a partir del regreso, en este caso a Roma y después de 22 años. *Cfr.* págs. 75 y 76.

producto de otra articulación genotextual, desaparece o se transfigura en un *locus* de desarraigo, en el mundo actual.

En el primer cuento, “Buen Viaje, Sr. Presidente”, el personaje posee una actitud contemplativa en que se corrobora el desarraigo: “Le costaba creer que el tiempo hubiera podido hacer semejantes estragos no sólo en su vida sino también en el mundo” (23).

La corporeidad del Presidente envuelve la resonancia del concepto de *homo infirmus* en el sentido doble de sufrimiento (*pathos-aegritudo*) y en el de que está ontológicamente *infirmus*, no afirmado, es decir que él mismo es su interrogante, permanece oculto para sí y para los demás; construye la *conditio hominis absconditi*¹⁷. El desciframiento de la borra del café cobra entonces, un valor simbólico de esta *conditio*:

“Antes de quitarse los lentes descifró su destino en el asiento del café: allí estaba la incertidumbre (27).

Del mismo modo, el extrañamiento ante la tecnología (radiografía) y la transgresión de lo prohibido (café, carne, mariscos) completa aquel sentido y comporta la rebelión dionisíaca de la naturaleza contra la cultura como *episoma*.

Por otro lado, el contraste ofrecido entre la realidad y las expectativas, el desajuste entre el deseo y lo posible, se evidencia sin que los sucesos produzcan la ilusión de irrealidad de otras obras. La primera sorpresa de Homero y Lázara fue que el desterrado ilustre viviera en un hotel de cuarta categoría, es decir el desencantamiento que produce la verificación no se encubre como antes en una mitopoiesis que resignifica la realidad total. Lo supuesto durante años y añorado en el exilio desencaja con la concreta experiencia del objeto. Este contraste que se repite en otros cuentos, conforma parte de la subjetivación con la cual se construye la primera y tercera persona en los cuentos.

La alternancia de la primera y tercera persona construye a la luz del prólogo un tono autobiográfico donde la ficción se actualiza con el correlato empírico de nombres contemporáneos como Rubinstein (p. 37), Aimè Césaire (p. 41), Georges Brassens (p. 52), Juan XXIII (p. 74), Albino Luciani (pág. 75), Gerardo Diego (pág. 86), Pablo Neruda (pág. 98), Jorge Luis Borges (pág. 100), Vinicius de Moraes (pág. 114), etc.

La primera persona emerge del pacto de lectura y ante la exigencia de la narrativa: confirmar lo narrado. Esa confirmación, desde las *Confesiones* de San Agustín, hace que el narrador viva en una tensión temporal, la obligada búsqueda de una perspectiva existencial que anule o amengue la incredibilidad constitutiva de las cosas. La memoria por lo tanto se robustece desde esa primera persona, confiere a la acción la contemporaneidad crítica del mundo a través del correlato empírico y amplía la resonancia intratextual como intento de arraigo, de pertenencia visible, en el itinerario de su escritura.

Otro ejemplo lo brinda “La Santa”. Asistimos ahí, a la peregrinación existencial de Margarito Duarte que con el objeto de canonizar a su hija, muerta e incorrupta, vive un exilio que lo santifica. El milagro de la incorrupción se ha mostrado en una “escarpada aldea del Tolima” “cuando hubo que mudar el cementerio de su pueblo para construir una represa”. Subyace a lo largo del cuento una antítesis entre el mundo europeo y el americano. La irrupción de uno en otro —como en *L.H.*— reclama la restitución de la condición sagrada:

¹⁷. El tema de la enfermedad, que no es nuevo en García Márquez, entraña el concepto de *homo infirmus* de Max Scheller. *El Puesto del Hombre en el Cosmos*. Bs. As. Losada, 9 ed. 1971. Desarrolla en este libro cuatro ideas del hombre y de la historia: *imago dei*, *animal rationale*, *homo sapiens* y *homo infirmus*.

“Centenares de curiosos atraídos por el clamor del milagro desbordaron la aldea. No había duda. La incorruptibilidad del cuerpo era un síntoma inequívoco de la santidad, y hasta el obispo de la diócesis estuvo de acuerdo en que semejante prodigio debía someterse al veredicto del Vaticano. De modo que se hizo una colecta pública para que Margarito Duarte viajara a Roma, a batallar por una causa que ya no era solo suya...” (p. 61).

Del mismo modo, esa antítesis adquiere niveles diversos demostrando que la convivencia simultánea de la realidad racionalmente percibida por la civilización y la misteriosa de la fe y hasta de la mitofagia circense no sólo se hacen posibles en el ámbito europeo sino que se neutralizan en la convención de lo normal, indiferencia de lo habitual. La epifanía y su tecnización en el cine hacen evidentes la preocupación:

“Sin embargo, pasada la conmoción inicial, nos enredamos en una discusión a gritos sobre la insuficiencia de la santidad en nuestros tiempos. Lakis, por supuesto, fue el más radical. Lo único que quedó en claro al final fue su idea de hacer una película crítica con el tema de la santa...” (p. 71).

La negación de la realidad total cuando esta no responde a los mecanismos que la puedan hacer dominable, es desnudada en el cuadro con Cesare Zavattini, cuando éste tras comprobar con sus propios ojos la incorruptibilidad da su veredicto: “No sirve para el cine. Nadie lo creería” (p. 72).

Esta realidad mágica supera la ficción, desde la misma ficción en que la instala el narrador con su tono autobiográfico. El cuadro final donde ante la confrontación de los recuerdos reales con los falsos, el “antes” con el “ahora”, se descubre la otra santidad, la que no necesitó del milagro sino del exilio; proyecta la epifanía conclusiva del hombre americano que aún sin el *locus* original conlleva su espíritu¹⁸.

En “El avión de la Bella Durmiente”, el punto de vista autobiográfico se condensa en el descubrimiento de la belleza de una joven mujer en medio de la monotonía de un vuelo. Cierta nostálgico lirismo de lo erótico vibra en la lectura subrayado por la intertextualidad y por la construcción de la imagen de la “bella durmiente”, imagen doble en su posibilidad de ser durmiente soñadora y objeto de insomne sueño.

La contemplación de la mujer despierta en el narrador múltiples resonancias literarias. La descripción de la imagen a su vez, se torna un mapa de signos: “Entonces la contemplé palmo a palmo durante varias horas, y la única señal de vida que pude recibir fueron las sombras de los sueños que pasaban por su frente como las nubes en el agua”. (pág. 86)

La cita del soneto “*Insomnio*” de Gerardo Diego¹⁹ y la referencia al pasaje de la novela de Yasunari Kawabata producen el efecto del espejo, de la distancia en que la belleza

¹⁸. Es en “Tramontana” donde ese contraste aparece con mayor fuerza. Dos actitudes frente a la naturaleza se enfrentan: la de los suecos y la del caribeño:

“... se me erizó la piel con la incredulidad de los suecos. Pues los motivos del chico eran *sagrados*. Había vivido en Cadaqués hasta el verano anterior, donde lo contrataron para cantar canciones de las Antillas en una cantina de moda, hasta que lo derrotó la tramontana. Logró escapar al segundo día con la decisión de no volver nunca, con tramontana o sin ella, seguro de que si volvía alguna vez lo esperaba la muerte. Era una certidumbre caribe que no podía ser entendida por una banda de nórdicos racionalistas...” (pág. 180).

La “oikouménē” percibida por los europeos racionalistas y la percibida por los caribeños está claramente opuesta. La primera persona narrativa confirma esta lectura con una anécdota personal.

¹⁹. El soneto INSOMNIO dice así: Tú y tu desnudo sueño. No lo sabes./Duermes. No. No lo sabes. Yo en desvelo./ y tú, inocente, duermes bajo el cielo/Tú por tu sueño y por el mar las naves // En cárceles de espacio, aéreas llaves/te me encierran, recluyen, roban. Hielo./cristal de aire en mil hojas. No. No hay vuelo/que alce hasta ti las alas de mis aves. // Saber que duermes tú, cierta, segura/ -cauce fiel de abandono, línea pura- /tan cerca de mis brazos maniatados./ Qué pavorosa esclavitud de isleño./ yo insomne, loco, en los acantilados,/ las naves por el mar, tú por tu sueño.

es más bella, intangible, concuspicentemente cerca y lejos según espacio y tiempo. En uno y otro intertexto se alude a esta paradoja: “tan cerca de mis brazos maniatados” (G. Diego) y “no podían despertarlas, ni tocarlas, y ni siquiera lo intentaban, porque la esencia del placer era verlas dormir” (Y. Kawabata).

En “María Dos Prazeres”, vuelve a la temática del entierro y del sueño; la interpretación²⁰ equívoca de éste permite construir, sobre el miedo a la muerte, a un personaje también septuagenario: “Acaba de cumplir setenta y seis años y estaba convencida de que se iba a morir antes de Navidad” (pág. 137). Una segunda línea de lectura posible es la que indica la preocupación por la senectud, evidente en éste y otros cuentos del libro. La edad, marca del tiempo y de su memoria, constituye un elemento que enriquece la idea del exilio; la vida es vista en despedida y en ello reside, desde Virgilio, gran parte de la poeticidad de la nostalgia, además de subrayar con fuerza de imagen las últimas cosas: la comida en el Sr. Presidente, el “refinamiento senil” de contemplar la bella durmiente o la necesidad sexual de sentirse deseada:

“María dos Prazeres estaba todavía en bata de baño y con la cabeza llena de tubos rizadoros, y apenas si tuvo tiempo de ponerse una rosa roja en la oreja para no parecer tan indeseable como se sentía” (pág. 137).

En este cuento, está claramente delimitado el *clausum* del exilio en la casa mágica²¹ y en la imagen del horror a la tierra americana de su origen²². La soledad de la vieja prostituta en el *clausum* solo se ve interrumpida por la visita del Conde Carmona, que introduce la referencialidad histórica y la vincula a su pasado en un hotel de paso del “Paralelo” a través de “veinticinco pesetas debajo del cenicero del dormitorio”, “lo único que el óxido del tiempo había dejado intacto”. Esta relación de *concordia discors* no rige más que lo atávico de la convivencia:

“Ambos eran coincidentes de tener tan pocas cosas en común que nunca se sentían más solos que cuando estaban juntos, pero ninguno de los dos se había atrevido a lastimar los encantos de la costumbre. Necesitaron de una conmoción nacional para darse cuenta, ambos al mismo tiempo, de cuánto se habían odiado, y con cuánta ternura, durante tantos años” (pág. 150).

El arraigo —implante— en el exilio viene después, cuando la identificación con la tierra alta del Montjuich se da por los muertos allí enterrados y a través de la repartición de su herencia. La liberación del sueño de la muerte es la verificación de Eros en Tanatos, el joven conductor —también se elige el *clausum* del automóvil para la revelación— confirmará el equívoco del sueño y la presencia mágica del deseo más allá del óxido del tiempo.

En “La Luz es como el Agua”, si bien cambia el sujeto narrativo, el tono autobiográfico de un padre se impone a la narración en tercera persona. El planteo del cuento redescubre otra perspectiva del problema del exilio, la de los niños. Los deseos de los estos — adecuados al *locus* americano— sufren el desajuste del “aquí” madrileño:

²⁰. Cfr. op.cit. págs. 143, 155.

²¹. Cfr. op.cit. págs. 138, 142, 144.

²². Cfr. op.cit. pág. 139.

“En la casa de Cartagena de Indias había un patio con un muelle sobre la bahía y un refugio para dos yates grandes. En cambio aquí en Madrid vivían apretujados en el quinto piso del número 47 del Paseo de la Castellana” (pág. 209).

La casa de Madrid se torna el *clausum* del exilio y como en María dos Prazeres es un espacio que puede acoger lo mágico; y ello irrumpe como resolución al desajuste, ampliándose en significados hasta volverse todo un símbolo; la imagen acuñada por la rebeldía de la imaginación contra lo racional instituido:

“La noche del miércoles, como todos los miércoles, los padres se fueron al cine. Los niños, dueños y señores de la casa, cerraron puertas y ventanas, y rompieron la bombilla encendida de una lámpara de la sala. Un chorro de luz dorada y fresca como el agua empezó a salir de la bombilla (...) y navegaron a placer entre las islas de la casa...” (pág. 210).

La explicación al hecho, antirracional más que irracional, resurge como confirmación autobiográfica:

“Esta aventura fabulosa fue el resultado de una ligereza mía cuando participaba en un seminario sobre la poesía de los utensilios domésticos...” (pág. 210)²³.

Un amplio simbolismo de la imagen de navegar la luz se desprende de este cuento, sin agregar la resonancia bíblica del nombre profético de Joel²⁴.

El cuadro final con el que termina el último cuento, *RSN*, y con el que se cierra el libro, subraya con la imagen de “una nieve sin rastros de sangre”, la sensación de desarraigo existencial, de indiferente “aire de fiesta” parisino sobre el vacío abismal de la existencia:

“Cuando salió del hospital, ni siquiera se dio cuenta de que estaba cayendo del cielo una nieve sin rastros de sangre, cuyos copos tiernos y nítidos parecían plumitas de palomas, y que en las calles de París había un aire de fiesta, porque era la primera nevada en diez años” (pág. 245).

Nada más extraño para un caribeño que la nieve, nada peor que la belleza de su blancura, para cubrir la tragedia del latinoamericano. Es un mundo que hasta con su belleza los rechaza. Un mundo repleto de exilio en el que Billy Sánchez de Avila camina extraviado sin poder explicarse la muerte de Nena Daconte ni tampoco su existencia.

La pérdida de un espacio básico en todos los personajes, el enigma de la existencia, la desrealización del mundo percibido, las diversas oposiciones entre lo americano y lo europeo, entre la creencia y la razón, entre la imaginación y la realidad cerrada del *clausum*, la corroboración nostálgica por la perspectiva autobiográfica y la semiotización de

²³ Lo extraño, el hecho imprevisto y fuera de la cotidianidad, no son plenificados en la epifanía mítica de otras obras sino que la explicación surge para ordenar las cosas y clausurar el misterio en la formulación. En *Espantos de Agosto*, podemos observar cómo lo sobrenatural adquiere el rasgo de lo histórico en contraposición a lo mítico de su anterior obra. La geografía literaria de Arezzo tiene el referente de Ludovico, “el gran señor de las artes y de la guerra”. Ahora no es el europeo el que se maravilla de América y construye en las crónicas una percepción mágica de la realidad y la historia; es el americano que mira Europa desde el misterio de sus castillos y fantasmas. Se produce un extrañamiento inverso, un pasaje al otro lado de la percepción. En “17 Ingleses Envenenados”, vuelve la temática del exilio como peregrinación, que ya habíamos visto en “La Santa”.

²⁴ Cfr. Actos 2, 14-21.

la lengua en que la nota periodística es redimida “por la astucia de la poesía” son las características más sobresalientes con que estos cuentos nos muestran al hombre americano del exilio, al que quiso fundar el mundo en sí mismo sin que ese mundo se lo permitiera, sin que la historia tuviera en cuenta sus esperanzas.

Macondo, producto de otra articulación genotextual, desaparece o se transfigura en un mundo extraño y nostálgicamente distinto. El intento fundante de la escritura de los ‘60 y el marco ideológico para la recepción de aquel *locus* también se han desdibujado. La posmodernidad europea que se nos muestra en los cuentos es el no-lugar de ese exilio, el *locus* del desarraigo, sobre ese vacío inmenso donde “ocurrían tantas cosas al mismo tiempo”²⁵.

En *Doce Cuentos Peregrinos*, el mundo fundado es el mundo abandonado. La palabra de García Márquez conserva la relación entre el contexto telúrico y el discurso del extrañamiento, pero ya ha dejado lo épico fundante. Macondo se ha transfigurado de aldea en mundo, de presencia en ausencia y de mito en tiempo. El exilio ha comenzado en busca de una segunda oportunidad.

²⁵ 17 I.E., op. cit., pág. 175.