

EVA LUKAVSKÁ

EL TRISTE TRÓPICO DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Yo no podría escribir una historia
que no sea basada exclusivamente
en experiencias personales.

Gabriel García Márquez

La omnipresencia de la muerte en el universo ficticio de Gabriel García Márquez (nacido en 1928 en Aracataca, Colombia, el premio Nobel de literatura en 1982) es terrífica, desconcertante y fascinante a la vez: asesinatos, suicidios, masacres, ejecuciones, exterminaciones masivas, epidemias mortíferas, guerras civiles fratricidas, agonías sin fin, atentados políticos sucedidos en el ambiente del trópico aterrado por el calor y la lluvia se extienden a lo largo de la obra del escritor colombiano. El simple recorrer de los títulos es revelador: la muerte está directamente explícita o implícita en muchos de ellos («La otra costilla de la muerte», 1948, «La viuda de Montiel», 1962, *Los funerales de la Mamá Grande*, 1962, *Crónica de una muerte anunciada*, 1981). Los personajes de García Márquez viven en el ambiente de muerte: muy a menudo la sufren como víctimas de una violencia desatada, o, al contrario, la infligen a sus prójimos. Los cadáveres literalmente «vagabundean» por su universo¹ y «los pobrecitos muertos están flotando en el cementerio y por las calles del pueblo»² cuando la inclemencia climática rompe las sepulturas.

El lector inadvertido queda sorprendido por aquella especie de proliferación en la obra de García Márquez, donde, a cada paso, encontramos una «muerte anunciada». ¿De dónde viene esa «predilección» por la muerte? ¿En qué fuentes abismales se nutre la imaginación del gran narrador? ¿No es una obsesión, un tic nervioso, un amaneramiento o una patología literaria? ¿Dónde se sitúan sus personajes respecto a la muerte? ¿Viene del mundo exterior ajeno

¹ El punto de partida del argumento de *Cien años de soledad* es el asesinato de Prudencio Aguilar por José Arcadio Buendía. El cadáver de la víctima visita cada noche la casa de su asesino así que éste se decide a irse del pueblo. En la misma novela la muerte aparece revestida del físico femenino para ordenar a Amaranta que empiece a tejer su mortaja.

² Gabriel García Márquez, «Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo», 1955, Buenos Aires, Ediciones Estuario, 1975, p. 17.

y hostil a ellos o se anida en su fuero interior como una fiera pérfida? Son las preguntas que se plantean a lo largo de la lectura y que la crítica, según mis conocimientos adquiridos por los trabajos críticos y estudios literarios dedicados a García Márquez accesibles por nuestras latitudes,³ no aclara suficientemente. Mario Vargas Llosa⁴ profundiza el problema al establecer la relación entre lo real (el contexto histórico-político y las experiencias de García Márquez) y lo imaginario (la obra de García Márquez). Vargas Llosa explica la vocación literaria de García Márquez por «los demonios», es decir las experiencias negativas de la realidad que empujan al escritor a rebelarse contra la vida tal como la conoce para poder rehacerla en su obra: «El porqué escribe un novelista está visceralmente mezclado con el sobre que escribe: los 'demonios' de su vida son los 'temas' de su obra.» (op. cit., 87).

Vargas Llosa presenta una larga lista de «demonios» de García Márquez que podemos repartir en tres grupos principales: 1. *demonios personales* (la casa de los abuelos de García Márquez donde el escritor pasó su infancia, sus abuelos, el calor, la lluvia), 2. *demonios históricos* (las guerras civiles, la fiebre del bano), 3. *demonios culturales* (Faulkner, Hemingway, Sófocles, Virginia Wolf, Rabelais, las novelas de caballería, *Mil y una noches*, Borges, *A journal of the Plague Year* de Daniel Defoe, *La peste* de Camus). La lista incluye también el «demonio» de la «violencia»: bajo este rótulo se esconden 300 000 personas asesinadas más o menos bestialmente en Colombia entre 1948 y 1958.⁵ La violencia física, que se manifestó por acciones guerrilleras, terrorismo urbano, universalización de la tortura, el bandolerismo, estuvo acompañada de violencia política y moral: la violencia política desembocó en una dictadura, la moral en la corrupción. Según Vargas Llosa, la violencia reviste en algunas obras

³ Mario Benedetti («Gabriel García Márquez o la vigilia dentro del sueño», in *Nueve asedios a García Márquez*. Santiago de Chile, Edición Universitaria, 4ª ed., 1975, pp. 11—12) nos señala que la violencia queda registrada en la obra de García Márquez, que «está siempre agazapada bajo la paz armada de Macondo» y que «el presente (...) es un mero interludio entre dos violencias» (13—14). Emanuel Carballo («Gabriel García Márquez, un gran novelista latinoamericano», in *op. cit.*, pp. 22—37) dice que sobre el destino de Macondo «pesan terribles profecías, una de las cuales, la mayor, es la muerte». Según Angel Rama («Un novelista de la violencia americana», in *op. cit.*, pp. 106—125) «la violencia y la opresión (...) se han integrado a la vida como una condición natural». Jorge Campos («Gabriel García Márquez», in *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid, Ediciones Castalia, 1978, pp. 317—350) piensa que «la violencia en el fondo de peripecias y episodios fantásticos es una de las coordenadas que podrían definir novela y novelista».

⁴ Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

⁵ La violencia se desató sobre todo en los departamentos de Tolima y Antioquia (la costa atlántica, país natal y de infancia de García Márquez, quedó ahorrada) después del llamado «bogotazo», es decir el asesinato en Bogotá de Jorge Eliécer Gaitán, ex-alcalde de la ciudad, ministro de Educación en el gobierno liberal anterior y candidato a la Presidencia de la República, el 9 de abril 1948. El asesinato cometido por un enfermo mental dio origen a numerosos motines populares dirigidos contra los conservadores en aquellos tiempos subidos al poder. El presidente conservador apoyado por los norteamericanos se negó a demisionar y hasta aterrorizó a los dirigentes del partido liberal. Estos abandonaron sus tropas, el ejército del estado intervino y en dos días mataron entre 3000 y 5000 personas. La persecución política llegó a transformarse rápidamente en una empresa de exterminación.

de García Márquez⁶ «el carácter de dato escondido» determinando los destinos y los comportamientos de los personajes.

La «violencia» de 1948—1958 significó también la resurrección del fantasma de las dieciocho guerras civiles que ocurrieron en Colombia entre 1828 y 1900 y se terminaron por la guerra de los mil días (1899—1902). Las guerras civiles figuran en casi todas las ficciones de García Márquez anteriores a *Cien años de soledad*.⁷ Además están estrechamente ligadas al destino de la familia de García Márquez: su abuelo don Nicolás Márquez⁸ participó en ellas.

Otro acontecimiento sangriento determina la obra de García Márquez, precisamente *Cien años de soledad*: es la huelga de trabajadores bananeros que se produjo el año del nacimiento del escritor (1928) y se terminó con la matanza de Ciénaga. Es el tema del que García Márquez oye hablar sin cesar durante su infancia, con la huelga se termina el período del banano cuyo auge principió hacia 1904 y su decadencia coincidió con el fin de la primera guerra mundial.

Al analizar detalladamente el contexto histórico de la «violencia», Mario Vargas Llosa explica de que manera el escritor transforma lo real en lo imaginario. El contexto histórico-político justifica, según Vargas Llosa, la omnipresencia de la muerte en la narrativa de García Márquez. La muerte no es algo arbitrario, sino que es el cotidiano colombiano, la materia prima suministrada al novelista por la realidad. Este convierte la terrible experiencia histórica en un tema literario. No es posible que el escritor sea indiferente, cuando en su país hay miles de muertos inocentes y que no escriba sobre la tragedia, que no tome la actitud comprometida frente al drama. El escritor no escoge su tema, es la realidad que se lo impone al escritor, dice Vargas Llosa.

¿En qué consiste el compromiso de García Márquez? ¿Denuncia a los asesinos, defiende a las víctimas? ¿Quién es el culpable, quién es el inocente? ¿Dónde está el mal? ¿Es la violencia la verdadera fuerza destructora? ¿Es la barbarie causa y la muerte efecto?

En cuanto al argumento de las obras de García Márquez, la muerte desempeña siempre el papel primordial y determinante en el desarrollo de éste.⁹ En *Ho*, una novela corta, se cuenta, por medio de tres narradores representa-

⁶ Se trata de los cuentos y de las novelas cortas anteriores a *Cien años de soledad*: *El coronel no tiene quien le escriba* (1958), *La mala hora* (1961), «Un día de éstos» y «La viuda de Montiel» de la colección *Los funerales de la Mamá Grande* (1961).

⁷ *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1958), *Los funerales de la Mamá Grande* (1961), *La mala hora* (1961).

⁸ El coronel Nicolás Márquez (abuelo del escritor) y su esposa llegaron al pueblo de Aracataca al terminarse la guerra de los mil días (1899—1902). Durante el régimen del general Rafael Reyes (1904—1910) la costa atlántica de Colombia donde se encuentra el pueblo natal de García Márquez tuvo un súbito desarrollo al empezarse el cultivo del banano.

⁹ De aquí en adelante vamos a servirnos de las ediciones siguientes marcándolas en el texto por la abreviatura correspondiente (la fecha entre paréntesis señala la primera publicación): *Ojos de perro azul*, Bruguera, Barcelona, 1980 (1947—1955), OPA; *La hojarasca*, Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1975, (1955), Ho; *El coronel no tiene quien le escriba*, Era, México, 1977, (1958), CNTQE; *Los funerales de la Mamá Grande*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975, (1962), FMG; *La mala hora*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1973, (1961), MH; *Cien años de soledad*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975, (1967), CAS; *El otoño del patriarca*, Bruguera, Barcelona, 1984, (1975), OP; *Crónica de una muerte anunciada*, Bruguera, Barcelona, 1981, (1981), CMA.

dos en la 1ª persona (el coronel, su hija y el niño de ésta) los esfuerzos del coronel por enterrar a un suicida, un doctor quien llegó al pueblo hace veinticinco años después de la guerra civil, contra la voluntad de todos los habitantes de la comunidad. Éstos maldijeron al doctor cuando éste se negó a atender a varios heridos. Desde aquel tiempo el pueblo entero desea que el cadáver del doctor se pudra en su casa. Al querer enterrar al maldito, el coronel cumple sólo con su promesa que dio al difunto cuando éste le había atendido la pierna herida. El suicidio del doctor es el punto de partida del drama: éste consiste en el conflicto de dos voluntades opuestas, la del coronel y la del pueblo apoyada por las autoridades. La putrefacción del cadáver deseada por la mayoría significa la venganza y la victoria.

CNTQE es la historia de un veterano de la guerra civil quien espera en vano desde hace cincuenta y seis años el correo de viernes que debe traerle su pensión de coronel. Su vida cotidiana está marcada por una miseria insoportable y un sufrimiento debido a la muerte de su único hijo asesinado por haber divulgado un informe clandestino. La muerte del hijo desempeña un papel secundario en el argumento formando junto con las guerras civiles el fondo de violencia en el relato.

FMG consta de ocho cuentos independientes. El cuento epónimo «Los funerales de la Mamá Grande» describe la agonía de quince días de María del Rosario Castañeda Montero, soberana absoluta de Macondo, y su reinado secular determinado por el incesto institucionalizado entre sus familiares que le permitió afianzarse aún más en el poder. El enterramiento del cadáver de la Mamá Grande (prefiguración del Patriarca de OP) en la tumba significa el comienzo de una época nueva. En el cuento «La siesta del martes» la madre del ladrón asesinado Carlos Centeno, acompañada por su hija, viene al pueblo donde está enterrado su hijo para depositar flores en su tumba. La muerte es el móvil y el eje del argumento igual que en «La viuda de Montiel»: en este cuento el fallecimiento de don Chepe Montiel, un ricacho del pueblo cuya fortuna se debe a la delación de sus conciudadanos opuestos a la dictadura militar, alegra a todos los habitantes del pueblo, a excepción de su mujer. Ésta no llega a rehacer su vida después de la muerte del marido y se siente como si la hubieran enterrado viva con él. En «Un día de estos», detrás de una historia banal de extracción de diente (el dentista Aurelio Escobar extrae una muela sin anestesia al alcalde criminal para vengar a sus conciudadanos matados) el lector presiente montones de cadáveres, víctimas de la violencia que mortifica al país. Si no son los hombres quienes mueren en los libros de García Márquez son por lo menos los animales: en «Un día después del sábado» presenciamos una curiosa invasión de los pájaros. Estos rompen las alambreras de las ventanas y entran en las casas donde mueren. La muerte de los pájaros es el único acontecimiento que conmueve a los habitantes del pueblo.

MH es la historia de los pasquines que aparecen cada mañana en el pueblo anunciando los «secretos públicos», es decir las inmoralidades de sus habitantes, y sacuden así la modorra del pueblo y provocan dos muertes inútiles y una nueva ola de represión. La masacre de los ratones en la sacristía de la iglesia al principio de la historia determina el tono de la narración: la sitúa en el ambiente de muerte y de basura.

CAS, obra maestra de García Márquez, interpretada por la crítica sea como metáfora de la condición humana, sea como exploración de la situación histórica

de Latinoamérica, cuenta la historia de la familia de los Buendía. Los fundadores del clan y de Macondo, donde los Buendía viven y terminan por extinguirse, son una pareja incestuosa: José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán viven aterrorizados por el miedo de engendrar a hijos con cola de cerdo (un antecedente de este tipo se produjo en la familia y está al origen de la maledicción que atormenta a la prole). Por miedo de dar a luz a un monstruo, Úrsula se niega a cumplir con sus deberes matrimoniales. Rabioso después de una pelea de gallos perdida, Prudencio Aguilar humilla a José Arcadio, su adversario, calificándolo de impotente. Su orgullo de macho ofendido, José Arcadio desafía a su difamador y lo mata en el duelo. La muerte está al origen del éxodo de la pareja del pueblo y de la fundación de Macondo: «En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. Era en verdad una aldea feliz, donde nadie era mayor de treinta años y *donde nadie había muerto.*» (CAS, 16. Lo subrayado es mío.)

En Macondo construido a orillas de un río se desarrollan las vicisitudes de la familia en las que la muerte desempeña un papel nefasto: siempre interrumpe una relación de amor. Así se termina el matrimonio de Aureliano Buendía (el futuro coronel) con la joven Remedios Moscote igual que el matrimonio de Rebeca Montiel con José Arcadio (hijo del fundador) matado en circunstancias nunca esclarecidas, el matrimonio de Arcadio (hijo natural de José Arcadio hijo) con Santa Sofía de la Piedad queda destruido por la ejecución del marido. El suicidio de Pietro Crespi interrumpe sus amores con Amaranta. El fusilamiento de Aureliano José finaliza su pasión incestuosa con su tía Amaranta. Las relaciones del penúltimo Buendía con su tía Amaranta Úrsula se terminan por la muerte de la mujer al dar a luz a un hijo con cola de cerdo, el último Buendía, devorado vivo por las hormigas.

Los diecisiete hijos que procrea el coronel Aureliano Buendía con diecisiete mujeres diferentes durante las guerras civiles fueron matados por asesinos invisibles. José Arcadio (hijo de Aureliano Segundo) muere ahogado en la tina por los chicos que invitaba a su casa para pasar con ellos sus horas de ocio. Remedios la bella provoca la muerte trágica de todos los hombres quienes la desean y se aproximan a ella. El episodio clave de la novela es la masacre de los trabajadores de la Compañía Bananera y el viaje de José Arcadio Segundo en el tren lleno de cadáveres. Los personajes viven en una relación estrecha con la muerte, incluso ésta viene a su casa para anunciarles la fecha de su fallecimiento. Es el caso de Amaranta a la que la muerte ordena empezar a tejer su propia mortaja.

La novela OP narra una larga agonía de un dictador amorfo y sanguinario. Hijo de Bendición Alvarado, concebido sin concurso de varón, iletrado e inculto, ávido de poder e incapaz de amar, ha llegado al poder supremo matando a sus rivales y aprovechándose del apoyo de los norteamericanos. El Todopoderoso es un condenado a la soledad, a una suerte de no-existencia, víctima de la adulación y del servilismo de sus subalternos, prisionero del sistema que creó y que encarna, encarcelado en su torre de marfil. La muerte de su madre y el abandono de la mujer deseada y no conquistada ahondan su incapacidad de comunicar con sus prójimos. Es un personaje esencialmente patológico cuya radiografía nos presenta García Márquez con mucho humor recurriendo a la hipérbole y a lo grotesco.

El relato empieza por la muerte del dictador (el personaje no tiene nombre)

contado por el narrador colectivo (nosotros). Igual que en CAS, en OP la muerte es eje del argumento estructurando además la narración: cada uno de los seis capítulos no numerados que forman el libro empieza por la muerte (presupuesta, fingida o verdadera) del dictador. Mientras que en CAS se extingue la estirpe, víctima de sus taras, maledicciones e incapacidades, en OP es la muerte recurrente de un solo personaje arquetípico (encarnación del sistema del poder latinoamericano).

La última novela de García Márquez CMA señala ya por su título que la muerte vuelve a ser el protagonista de la narración. El lector asiste a la reconstrucción del último día de Santiago Nasar asesinado por los hermanos gemelos Pedro y Pablo Vicario quienes vengán la deshonra de la familia: su hermana Angela fue devuelta a la casa de sus padres por su marido Bayardo San Román el día mismo de la boda porque la muchacha no era virgen. Angela indicó como su seductor a Santiago Nasar. «En legítima defensa del honor», es decir en buenos machos, sus hermanos se deciden a matar inmediatamente al deshonorador. No esconden su «noble» intención a nadie, el pueblo entero sabe lo que va a pasar, sin embargo, nadie consigue impedir cometer el crimen a los hermanos. La narración de errores, equívocos y coincidencias fatales que permiten realizar el acto funesto crean el suspenso. Sucesivamente todo el mundo aprende que Santiago va a ser matado, mas por cobardía o incredulidad no avisan a la víctima. Al último minuto Santiago aprende la terrible noticia, mas ya no le da tiempo a escapar a su destino. Cuatro partes del libro (de las cinco) empiezan por el asesinato. Antes de asistir a la degollación por la cual culmina y a la vez se termina la narración, el lector está invitado a la masacre de la autopsia practicada por el cura en vez del médico ausente: «Fue como si hubiéramos vuelto a matarlo después de muerto,» (CMA, 116) dice el párroco al narrador. Hay una premeditada graduación en el tratamiento de la muerte en la novela, de su simple anunciación hasta el espectáculo macabro del asesinato de Santiago quien se enfrenta a manos limpias contra los cuchillos desnudos y termina por llevar sus entrañas en las manos a través de su casa hacia su lecho de muerte.

Mientras en los cuentos y las novelas cortas anteriores a CAS y OP la violencia fue «dato escondido» relacionada directamente con el contexto histórico-político del país, en la última novela de García Márquez no es así. Inspirada por un suceso real, la novela denuncia la esencia machista de la sociedad colombiana. El machismo como usurpación del derecho ajeno es similar a cualquier forma de poder que, según García Márquez, «es un sustituto del amor».¹⁰ Está al origen de la violencia que mortifica al país del escritor.

Ahora bien: si por la «violencia» podemos explicar y justificar la omnipresencia de la muerte en las obras mencionadas más arriba, los cuentos primigenios del jovencito García Márquez de diecinueve años exigen otra solución. El escritor los escribió (la crítica relega sus primeros cuentos a la periferia de su obra y no les presta mucha atención)¹¹ entre 1947 y 1955, es decir antes o in-

¹⁰ Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Bruguera, Barcelona, 1982, p. 166.

¹¹ Mario Vargas Llosa los califica de «relatos abstractos y artificiosos» (*García Márquez: historia de un deicidio*, p. 37).

mediatamente después del «bogatzo».¹² En su mayoría son cuentos metafísicos, cuyo eje temático es la muerte y los protagonistas, a su vez, son vivos-muertos o cadáveres vivientes. Sobre todo los tres primeros cuentos, de los once que constituyen la colección *Ojos de perro azul*, «La tercera resignación» (signado en 1947), «La otra costilla de la muerte» (fechado en julio 1948) y «Eva está en su gato» (publicado en 1947/1948), llaman atención por su carácter macabro.

En el primer cuento «La tercera resignación» se cuenta la vida de un cadáver en su ataúd escrutando sus sensaciones y sentimientos que le dan «prueba» de que está todavía vivo: «Estaba en su ataúd, listo a ser enterrado, y sin embargo, él sabía que no estaba muerto.» (OPA, 10) El cadáver vive en su ataúd desde hace dieciocho años (de los siete a los veinticinco) creciendo al principio en la caja que le hicieron grande. El crecimiento físico es el único signo de vida que da el cadáver a su madre quien lo atiende con devoción. Mientras el cadáver crece «es simplemente 'una muerte viva'. Una real y verdadera muerte...» (OPA, 10) Al dejar de crecer «él sabía que ahora estaba realmente muerto.» (OPA, 14) Es el momento de la segunda resignación. «Era feliz, aunque sabía que estaba muerto, que reposaba para siempre en la caja recubierta de seda artificial. Tenía una gran lucidez (...) era feliz así, solo con su soledad. ¿Sentiría miedo después?» (OPA, 15 — 16) Paulatinamente el cadáver se descompone, sin embargo tiene la conciencia despierta y de repente se aterroriza por la idea de que lo enterrarán vivo. La lucha entre la no-vida y la muerte se termina por la tercera resignación: el cadáver mismo quiere deshacerse de su cuerpo podrido y ser enterrado. En el último terror «se siente nadando en su propio sudor, en una agua viscosa, espesa como estuvo nadando antes de nacer en el útero de su madre.» (OPA, 20) Antes de resignarse por la tercera vez, el cadáver se acuerda de su vida prenatal (último recuerdo del hombre agonizante), tal vez el único período auténtico en su vida.

Por más lúgubre que parezca este cuento sobre la «vida» de un niño muerto en su ataúd de grande, contiene, a nuestro modo de ver, el tema principal de la futura obra de García Márquez, es decir el de la no-vida, no-existencia, que llevan sus personajes inmaduros, incapaces de amar, ávidos de poder, prisioneros de sistemas de educación alienantes, castrados por prejuicios de toda índole, cegados por ideas falsas y paralizados por sus propias mentiras. El ataúd en el cuento puede representar todo lo que impide al hombre llevar una vida auténtica y desarrollar sus fuerzas creativas, todo lo que frustra sus aspiraciones absolutamente legítimas, incluso su propia incapacidad de asumir su vocación de vivir en paz y armonía. Cuando el hombre llega a comprender, ya es tarde. Hasta el monstruoso dictador de OP termina por comprender: «... al cabo de tantos y tantos años de ilusiones estériles había empezado a vislumbrar que no se vive, que, carajo, se sobrevive, se aprende demasiado tarde, que hasta las vidas más dilatadas y útiles no alcanzan para nada más que para aprender a vivir.» (OP, 341 — 342) El crecimiento del cadáver en el ataúd es esa «muerte-

¹² Los cuentos fueron publicados bajo el título *Ojos de perro azul* por la editorial Bru-guera en 1980. La colección consta de once cuentos: «La tercera resignación» (1947), «La otra costilla de la muerte» (1948), «Eva está dentro de su gato» (1948), «Amargura para tres sonámbulos» (1949), «Diálogo del espejo» (1949), «Ojos de perro azul» (1950), «La mujer que llegaba a las seis» (1950), «Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles» (1951), «Alguien desordena estas rosas» (1952), «La noche de los alcaravanes» (1953), «Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo» (1955).

vida»: el cuerpo va fortaleciendo, mas el alma ya padece las primeras deformaciones. Al pararse el crecimiento físico, el «único signo de vida», la vida se transforma en un proceso de descomposición y antes de resignarse por la tercera vez, el cadáver sufre la pérdida «de la perfecta anatomía de veinticinco años» y la conversión «en un puñado de polvo sin formas, sin definición geométrica» (OPA, 16) Su vanidad de cadáver está herida por la idea de parecerse a «un muerto ordinario, un cadáver común». (OPA, 17)

En casi todas las obras de García Márquez los personajes «enterrados» vivos son compañeros de los muertos verdaderos. El doctor suicida de Ho se encierra en su casa, no toma agua de los pozos comunes y come sólo legumbres cultivadas en su propio jardín por el miedo de ser envenenado por sus vecinos. Después de haber perdido el último enfermo de su clientela, el doctor deja de salir de su casa hasta que el suicidio pone fin a su autosequestro. La viuda de Montiel de FMG conoce el resentimiento después de la muerte de su marido: «Me encerraré para siempre (...) Para mí, es como si me hubieran metido en el mismo cajón de José Montiel.» (FMG, 78)

CAS, obra maestra de García Márquez, está poblada de personajes «enterrados» vivos. José Arcadio Buendía, el fundador, se pudre vivo amarrado a un castaño: su locura y la pérdida del uso del castellano le confinan en una soledad absoluta que rompen de vez en cuando las visitas del fantasma de su propia víctima, Prudencio Aguilar. Después de la muerte extraña de José Arcadio, Rebeca se enterra en su casa: «Tan pronto como sacaron el cadáver, Rebeca cerró las puertas de su casa y se enterró en vida, cubierta con una gruesa costra de desdén que ninguna tentación terrenal consiguió romper. Salió a la calle en una ocasión, ya muy vieja, con unos zapatos color de plata antigua y un sombrero de flores minúsculos, por la época en que pasó por el pueblo el Judío Errante y provocó un calor tan intenso que los pájaros rompieron las alambreras de las ventanas para morir en los dormitorios.» (CAS, 122)

Amaranta, después de haber desairado a sus pretendientes Pietro Crespi (éste se suicida), al general Gerineldo Márquez, y vivido una corta y tempestuosa relación incestuosa con su sobrino Aureliano José, se encierra en su cuarto y termina sus días tejiendo su mortaja. El coronel Aureliano Buendía, promotor de treinta y dos guerras civiles contra los conservadores, comprende que «era más fácil empezar una guerra que terminarla». (CAS, 152) Pasa los últimos años de su vida en «un pacto honrado con la soledad» (CAS, 177), en el aislamiento impenetrable «esperando que pase mi (del coronel) entierro». (CAS, 178)

Fernanda del Carpio (mujer de Aureliano Segundo) no sólo secuestra a sí misma al aprender que su marido tiene una amante, sino que inflige el mismo castigo a su hija Meme encerrándola en un monasterio lejano donde la joven da a luz a un hijo ilegítimo. Éste, a su vez, será encarcelado en la casa de los Buendía por la misma Fernanda quien le impide al muchacho cualquier salida.

Remedios la bella (hija de Arcadio y de Santa Sofía de la Piedad) es la excepción entre los Buendía. Es el único personaje que no se deja encerrar y que no se autosequestra a sí mismo. La soledad en que vive es más bien una indiferencia frente al mundo alienado de Macondo. Su actitud distanciada respecto a los hombres quienes la desean sin amarla verdaderamente preserva su belleza ante la codicia masculina. Mueren todos los que se aproximan a ella

movidos por la concupiscencia desprovista de amor. No es Remedios quien tenga poderes de muerte, como lo piensan todos los macondinos, sino que es la falta de amor que se revela fatal para sus pretendientes: «algunos hombres ligeros de palabra se complacían en decir que bien valía sacrificar la vida por una noche de amor con tan conturbadora mujer, la verdad fue que ninguno hizo esfuerzo por conseguirlo. Tal vez, no sólo para rendirla sino también para conjurar sus peligros, habría bastado con un sentimiento tan primitivo y simple como el amor, pero eso fue lo único que no se le ocurrió a nadie.» (CAS, 206—207) Remedios la bella con sus veleidades de niña mal educada, indisciplinada y graciosa, con su indiferencia y su habilidad para burlarse de todos (expresión de lucidez según su padre) representa la vida auténtica, libre e inalienable. Por lo mismo no hay lugar para ella en Macondo: su ascenso al cielo, es decir su ruptura con el mundo de los «vivos-muertos» tiene un gran valor simbólico.

El Patriarca en OP es un cadáver vivo por excelencia. Enterrado en su palacio, consumido a fuego lento por su poder absoluto, abandonado por todos y sin amor de nadie, divulga alrededor suyo el hedor de muerte. Angela Vicario y su ex-marido Bayardo San Román en CMA, ambos víctimas de prejuicios castradores, terminan sus vidas frustradas en soledad y amargura.

En cuanto a la técnica narrativa, en CAS y OP encontramos los procedimientos que utilizó García Márquez ya en sus primigenias. «La tercera resignación» está narrada en la tercera persona por el narrador omnisciente quien penetra la conciencia del personaje-cadáver y conoce sus ideas y sentimientos más íntimos. Se le acerca a tal punto que el lector lo identifica con el personaje: «Había sentido ese ruido ‚las otras veces‘, con la misma insistencia. Lo había sentido, por ejemplo, el día en que murió por primera vez. Cuando — ante la vista de un cadáver — se dio cuenta de que era su propio cadáver. *Lo miró y se palpó.*» (OPA, 19, *Lo subrayado es nuestro.*) El motivo del espejo, implícito en el primer cuento, y el espejismo como procedimiento de narración aparece en el segundo cuento «La otra costilla de la muerte» de la misma colección. El narrador-personaje (la identidad está implícita en el nivel discursivo: «Observó que tenía — no debo seguir usando estos zapatos apretados — un tumor en el dedo central del pie.» OPA, 25) sueña con la muerte de su hermano gemelo (el doble del protagonista). El superviviente siente «como si, bruscamente, le hubiera sido cercenada de un hachazo la mitad de su cuerpo.» (OPA, 31—32) y que «su doble era un cadáver!» (OPA, 33—34) Antes de reconocerse en el cadáver de su gemelo, el narrador-personaje ve a su hermano «en otro compartimiento del tren (...) frente a un espejo tratando de extraerse el ojo izquierdo con unas tijeras.» (OPA, 25)

En CAS García Márquez explota ampliamente el motivo del espejo y del doble para reflejar la verdadera imagen y conciencia de sus personajes: Amara «le pidió a Úrsula un espejo y por primera vez en más de cuarenta años vio su rostro devastado por la edad y el martirio, y se sorprendió de cuánto se parecía a la imagen mental que tenía de sí misma...» (CAS, 246) El espejo confirma la identidad del «yo» consciente, desempeñando la función metafórica del autodescubrimiento. Así el penúltimo Aureliano descifra el destino de los Buendía en los pergaminos de Melquíades: «... 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...» (CAS, 360) El pergamino es una especie de espejo que refleja el destino de Macondo que, a su vez, está concebido como «ciudad de los espejos (o los espejismos) (que) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres...» (CAS, 360)

El procedimiento de desdoblamiento estructura la novela. La narración se desdobra con el nacimiento de los dos hijos de José Arcadio Buendía y de Úrsula Iguarán: Aureliano, el futuro coronel, y José Arcadio, asesinado en su propia casa en circunstancias misteriosas. Éstos representan en la novela dos tendencias opuestas que se enfrentan a lo largo de la obra. En cada generación los Aurelianos son taciturnos pero lúcidos, los José Arcadios, impulsivos y emprendedores. En la cuarta generación de los Buendía encontramos a los hermanos gemelos (compárese el cuento «La otra costilla de la muerte») quienes mueren simultáneamente: Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo ya de niños intercambiaron sus vestidos y anillos con sus nombres de modo que nadie sabía quien era quien. Al enterrarlos se permutan las cajas y por eso no se sabe dónde está Aureliano y dónde José Arcadio.

El motivo del doble, concebido como una especie de espejo, lo desarrolla García Márquez en OP. La existencia y la muerte del sosia del Patriarca refleja la vida y la muerte del protagonista. Cuando mataron a Patricio Aragonés, la única persona cuya presencia el dictador aguantaba, éste «tuvo que restregar el cuerpo con estropajo y jabón para quitarle el mal olor de la muerte, lo vistió con la ropa que él llevaba puesta (...) sintiendo a medida que lo hacía que se iba convirtiendo en el hombre más solitario de la tierra, y por último borró todo rastro de la farsa y prefiguró a la perfección hasta los detalles más ínfimos (...) para que al amanecer del día siguiente las barrenderas de la casa encontraran el cuerpo como lo encontraron tirado bocabajo en el suelo de la oficina, muerto por primera vez de falsa muerte natural...» (OP, 39) Más adelante mirando el cadáver, el Patriarca se reconoce en él igual que el narrador-personaje de «La tercera resignación»: «... entonces entreabrió la puerta del dormitorio y se asomó a la sala de audiencias y se vio a sí mismo en cámara ardiente más muerto y más ornamentado que todos los papas muertos...» (OP, 41)

La novela está narrada por el narrador colectivo en la primera persona del plural. Igual que en «La otra costilla de la muerte» en OP el narrador se identifica con el personaje representado en varias ocasiones al intercambiar el «nosotros» por el «yo», el «yo» por el «él»: «... él también sonreía mientras lo mataban, sonreía por ellos y por él en el ámbito de la casa del sueño cuyas paredes de cal viva se tenían de las salpicaduras de *mi* sangre, hasta que alguien que era hijo suyo en el sueño le dio un tajo en la ingle por donde se *me* salió el último aire que *me* quedaba y entonces se tapó la cara con la manta empapada de su sangre para que nadie le conociera muerto...» (OP, 119 — 120. Lo subrayado es nuestro.)

Las alternaciones del narrador en el nivel discursivo (OPA, OP) así como el empleo repetido de los nombres de Aureliano y José Arcadio (CAS) demuestran una crisis de identidad. Los personajes de García Márquez buscan su identidad perdida en el espejo o en su doble, éstos le devuelven la imagen de la muerte (de una ciudad muerta o de un cadáver). No se rebelan contra ella, la aceptan con pasividad y entrega, porque son demasiado débiles para poder rebelarse contra sí mismos: es que la mayoría de ellos (a excepción de Reme-

dios la bella) llevan la muerte anidada en su fuero interno. García Márquez denuncia esta «vida-muerte» como origen de toda violencia invirtiendo la relación violencia → muerte en vida-muerte → violencia. Denuncia al macho colombiano con su machete (CMA) para quien el amor es una noción abstracta sin contenido real y el matrimonio una útil institución en la cual él es poseedor del poder. García Márquez denuncia todo poder corruptor y deformador de relaciones humanas igual que la «moral» del clan cuyo impulso más fuerte es aplastar la nueva vida y precipitar su propio enclaustramiento (función del incesto en CAS) y destrucción. En la obra de García Márquez los «vivos-muertos» son los verdaderos culpables y los futuros asesinos.

La visión de la vida latinoamericana de García Márquez es trágica. Sin embargo, hay una discrepancia entre lo narrado y el tono con que se narra: el humor del escritor junto con su invención y técnica narrativa (antítesis, dualidades simétricas, imágenes reflejadas en un espejo, hipérbole y exageración irónica, juegos de identificación) invitan al lector a ser cómplice de sus personajes y a aceptar la realidad latinoamericana con resignación divertida. El conflicto entre el apego a la vida expresado por el humor y la «vida-muerte» que llevan los personajes llega a convertir el mal en belleza.

