

## **TEMA 7. JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD. LA POESÍA: DEL EXISTENCIALISMO A LA DISIDENCIA.**

### **ESTRUCTURA DEL TEMA**

**7.1. La poesía española de la posguerra al siglo XXI: guía sintética.**

**7.2. Trayectoria poética de Caballero Bonald.**

**7.2.1. Bases de su poética.**

**7.2.2. Etapas de su poesía.**

**7.2.2.1. Formación (años 50)**

**7.2.2.2. Realismo social (1960-1963)**

**7.2.2.3. Experiencia del lenguaje (1964-1984)**

**7.2.2.4. Ciclo de senectud.**

**7.3. Bibliografía básica.**

**7.4. Recursos en la Red.**

**7.5. Crestomatía.**

**7.6. Comentario de texto**

**7.7. Actividades de autoevaluación.**

### **Orientaciones didácticas.-**

En este tema se estudia la evolución de la poesía de la segunda mitad del siglo XX a través de una de sus figuras más representativas, José Manuel Caballero Bonald. En el texto que sigue se explica un panorama amplio del género, que debe enmarcarse a su vez en la contextualización histórica de este periodo que figura en Presentación de la asignatura en la Guía II, y luego las claves que fundamentan el pensamiento poético del autor jerezano y las diferentes fases biográficas y estéticas de su trayectoria. En cada una de ellas, a propósito de sus diferentes libros se trata del lenguaje poético que las caracteriza.

Los estudiantes deben buscar en el conjunto de textos más característicos de la poesía de Caballero Bonald que se ofrecen al final del tema los relativos a cada época y cada libro y contrastar en ellos lo leído en la exposición del tema.

Igualmente se presenta el comentario de un texto a modo de orientación para el que los estudiantes deben realizar en la prueba presencial. Como es lógico, en el examen no se exigirá una extensión tan amplia, ni un nivel de concreción tan alto, pero sí una aproximación metodológica similar, que contemple tanto el significado del poema como los recursos estilísticos empleados por el autor

### 7.1. La poesía española de la posguerra al siglo XXI: guía sintética

El contexto histórico, político y social posterior a la guerra de 1936-1939 determinó por completo la evolución de la poesía en la segunda mitad del siglo XX. **En los primeros cuarenta la represión de la disidencia, las represalias contra quienes eran conocidos como republicanos y su depuración fueron muy duras.** El caso de Miguel Hernández, muerto de tuberculosis en la cárcel en 1942 es un luctuoso ejemplo. Vicente Aleixandre estuvo sin poder publicar nada hasta 1944. Entonces proliferó una literatura, sobre todo en la lírica, proclive al orden franquista, con revistas como *Escorial* y *Garcilaso*, mantenidas por poetas ligados a Falange Española, el partido único, como Luis Rosales, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Luis Felipe Vivanco, Jesús Juan Garcés, José García Nieto, etc., que escribían una poesía elusiva de cualquier conflicto, de honda preocupación religiosa y pulcritud estilística, inspirada en la lírica renacentista de los poetas-soldado de resonancias imperiales tan caras al Régimen (*Garcilaso*, Aldana, etc.). **Poesía** enraizada en la tradición, **arraigada**, término con que Dámaso Alonso adjetivó la poesía de José Antonio Muñoz Rojas. Frente a ella otras revistas como *España* y en menor medida *Proel* empezaron a acoger poemas descarnados, que expresaban la realidad de una España de penuria, frío y hambre, rebeldes a la rigidez métrica, vehículos de la angustia del ser humano ante un mundo caótico y conflictivo: **poesía desarraigada**, característica de poetas como Victoriano Cremer, Eugenio de Nora, José Hierro, Blas de Otero, etc.

Un tercer grupo fue el cordobés de la revista *Cántico*, que en torno a Pablo García Baena y Ricardo Molina buscó una vía esteticista como rechazo a la sordidez de la España franquista.

Cualquier intento de clasificación de un panorama tan variado y rico como el de la poesía española durante la Dictadura resulta insuficiente y simplificador, pues proliferaron los grupos provinciales y sus revistas, financiadas por los servicios de propaganda del Régimen y sorprendentemente conectadas entre sí, desde Santander a Melilla y Larache, en el Protectorado Español hasta 1956. Todos publicaban en todas ellas, pues no respondían a banderías o estéticas enfrentadas. Parece haber consenso crítico en considerar en la década del 50 un grupo de ***poetas sociales***, cuya obra se caracteriza por la crítica al sistema y la denuncia de las injusticias sociales, todo lo que se podía burlar a los censores, en un lenguaje de fácil comprensión por el público medio. Son el **Blas de Otero de 1955 a 1966, Ángela Figuera, Gabriel Celaya, Jesús López Pacheco, Alfonso Sastre, Carlos Álvarez**, etc. La llamada **segunda generación de posguerra**, Grupo del 50 o Generación realista, estaría formada por quienes era aún niños en la guerra y empezaron a darse a conocer en la década del 50, aunque alcanzaran su apogeo en los 60: **Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Claudio Rodríguez, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Ángel Crespo, Gloria Fuertes, Francisco Brines**, etc., que buscan sus motivos en la propia experiencia cotidiana, elevada a categoría y símbolo de la vida colectiva.



Homenaje a Antonio Machado en Collioure, 22 de febrero de 1959. De izquierda a derecha, el la parte superior Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, Ángel González, José Ángel Valente, y Alfredo Castellón. Debajo, Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda, Carlos Barral y José Manuel Caballero Bonald.

A mediados de la década del 60 empieza a darse a conocer la llamada **Generación del 68**, culturalista, o de los *novísimos* —por la antología de José María Castellet que les lanzó en 1970—, de la que formarían parte, los nacidos a partir de 1939, entre otros: **Pere Gimferrer, Leopoldo María Panero, Vicente Molina Foix, Manuel Vázquez Montalbán, Ana María Moix**, etc., que expresan su rechazo de la realidad española mediante el recurso al esteticismo, a la cultura clásica, los medios de comunicación, el cine sobre todo, la experimentación del lenguaje, etc. **En los ochenta** tomaron el relevo de la actualidad poética un grupo de jóvenes que se proclaman herederos del Machado de la otra sentimentalidad propugnada por Juan de Mairena y de la Generación del 50: **Luis García Montero, Álvaro Salvador, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Vicente Gallego**, etc. que cultivaron una denominada **poesía de la experiencia**, cuya influencia permanece vigente. No obstante, a finales de los noventa iniciaron una evolución hacia un **realismo más meditativo** de tintes metafísicos que enriqueció sus propuestas originales.



Felipe Benítez Reyes, Rafael Alberti, Luis García Montero y Caballero Bonald. Años 80.

El sistema de periodización y clasificación generacional plantea dos serios problemas: por un lado, siempre excluye algunos autores muy dignos de ser recordados que no tienen fácil encaje en ese esquema cronológico. Ahora se considera un grupo llamado de **poetas del 60** formado por autores periféricos a los lanzamientos editoriales, de calidad más que notable, cuya obra siguió caminos muy personales, como **Diego Jesús Jiménez Rafael Pérez Estrada, Félix Grande, Francisca Aguirre, Rafael Ballesteros, Jesús Hilario Tundidor, Rafael Soto Vergés**, etc. El segundo problema de este sistema clasificatorio es la propensión a “encapsular” a los poetas en un momento concreto, generalmente el su eclosión editorial, a inicios de su trayectoria, y en las características que su obra tuvo en aquel momento, aunque luego a lo largo de una larga trayectoria sus rasgos, sus temas y su estilo hayan variado notablemente. **Un buen ejemplo de la evolución de la poesía española en los últimos sesenta años es la obra de José Manuel Caballero Bonald.**

Desde finales del siglo XX se ha mantenido la variedad de las tendencias poéticas, como demuestran las numerosas antologías “generacionales” publicadas.

Esa riqueza ha sido favorecida en gran medida por el desarrollo de internet y las redes sociales. Para los poetas ahora es más fácil que nunca publicar su poesía a través de páginas web, blogs, etc. y estar en contacto con creadores de todo el mundo. **La democratización de la poesía es un efecto muy beneficioso de la globalización**, aunque la extensión dificulta la discriminación de la calidad poética que hace posible la selección editorial. En esta abundancia de creación se distingue la pervivencia de **dos grandes líneas estéticas** procedentes de los años 80, que Luis Antonio de Villena denomina **voz lógica** y **voz órfica**. La primera pretende compartir con el lector una experiencia creadora basada en la realidad con un lenguaje que le sea asequible; la segunda indaga en el propio acto de la creación buscando los límites del lenguaje, a través de un hermetismo difícilmente accesible para el lector que raya en el irracionalismo.

**Las nuevas promociones del siglo XXI** no se han sentido concernidas por esa guerra estética y por lo general han adoptado **una posición ecléctica** que asume lo mejor de cada una de esas dos corrientes, en una síntesis de gran interés que tiene características del realismo y del irracionalismo cognoscitivo o



neosurrealismo. Sobresalen en esa tendencia integradora **Luis Muñoz, Lorenzo Oliván, Álvaro García, Antonio Lucas, Lorenzo Plana, Vicente Valero, José Luis Piquero**, etc. Algunos, sin embargo, han intensificado la opción realista en un llamado **realismo sucio** urbano y crítico (**Roger Wolfe, Pablo García Casado**). Otros, como **Manuel Vilas** y las más jóvenes **Elena Medel** o **Luna Miguel**, parecen decantarse por el componente irracionalista de esa fusión. Persisten también en la actualidad tendencias que entroncan muy directamente con líneas presentes durante toda la posguerra: una **neopoesía social** que critica la situación política y económica del país, con gran preocupación ecológica mediante un lenguaje realista (**Enrique**

**Falcón, Isabel Pérez Montalbán, Jorge Reichmann**), aunque la conciencia crítica puede manifestarse también por imágenes irracionalistas (**Juan Carlos Mestre**); una poesía **esteticista** (**José Luis Rey, Carmen Jordá**), etc. En suma, en los últimos años la poesía española ofrece una vitalidad excepcional, difícil de reducir a esquemas críticos.

## 7.2. Trayectoria poética de Caballero Bonald

José Manuel Caballero Bonald (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1926) es uno de los más fecundos escritores españoles de las últimas décadas. A lo largo de más de sesenta años ha desarrollado una **sobresaliente carrera literaria, variada e innovadora**, en el ámbito de la poesía, la novela, el ensayo, la crítica, e incluso la adaptación teatral, que fue reconocida en 2012 con la concesión del **Premio Cervantes**, el más prestigioso de los galardones de nuestra lengua. También ha sido sobresaliente su labor de investigación y conservación de las formas más genuinas del cante flamenco, arte al que ha dedicado páginas antológicas, y ha realizado una importante labor como editor literario y como productor musical de los autores y cantantes españoles en los años setenta y ochenta.

Al tiempo, su radical oposición desde la juventud a los dogmatismos de cualquier índole, al orden estatuido y sus imposiciones ideológicas, al conformismo social y a la hipocresía, su defensa de los derechos ciudadanos y de la justicia social le han convertido en **uno de los intelectuales más lúcidos en el análisis de la realidad de su tiempo**, con la que siempre se ha sentido comprometido, desde la lucha antifranquista bajo la dictadura hasta su abierto rechazo de las políticas involutivas de recientes gobiernos neoconservadores. En la actualidad es una **referencia inexcusable del pensamiento progresista en España**.

### 7.2.1. Bases de su poética

Los estudiosos y críticos de la obra de José Manuel Caballero Bonald (véase Bibliografía al final de estas páginas), y él mismo en las numerosas entrevistas de prensa que ha concedido, suelen coincidir en señalar **tres claves fundamentales** de su creación:

- El papel de **la memoria personal** como desencadenante de la escritura.
- La **reelaboración en el ámbito del lenguaje** de la experiencia vital, para transmutarla en una experiencia esencialmente literaria.
- Su **carácter vindicativo** ante las afrentas de toda índole con que la realidad socava la dignidad del ser humano.

Tres dimensiones: una biográfica, otra artística y otra social que conforman una poética personalísima, vinculada a las preocupaciones estéticas de su tiempo pero inmune al gregarismo de las modas. Tres coordenadas axiales que dotan de unidad y coherencia a una de las trayectorias más extensa y auténtica de la literatura española contemporánea. Veamos cómo actúan en original simbiosis en el conjunto de su poesía.

La obra de José Manuel Caballero Bonald es altamente paradigmática de la **íntima fusión entre vida y ficción**, como él mismo ha proclamado con frecuencia. Hasta el punto de que los episodios de su vida y la elaboración del resultado de su experiencia del mundo han sido el núcleo germinal de su escritura, no importa qué forma literaria adoptara. En 2007 declaró a Luis García Montero en una entrevista para la revista *Litoral*:

La memoria es el factor desencadenante de lo que escribo. Si yo perdiera la memoria, ¿de qué iba a escribir? A lo mejor es que soy poco imaginativo y, si no sondeo en mis propios recuerdos, me quedo un poco en blanco. Tengo la impresión de que si uno se asoma al almacén de la memoria, se encuentra con la materia total del mundo.

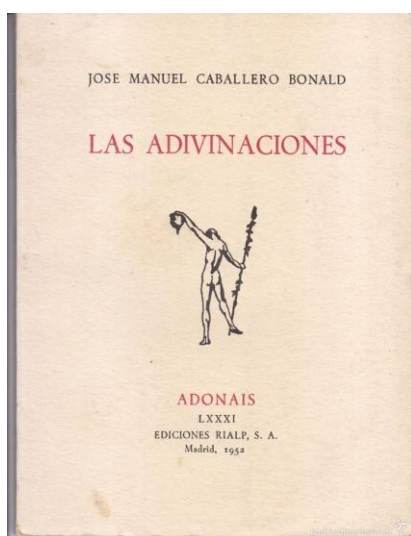
La poesía ha sido siempre proclive a la expresión de los sentimientos más íntimos y de las cicatrices que va dejando en el autor el desarrollo de la existencia; género propio, pues, para transmitir sucesivas «fes de vida» en las que si no justificar, sí al menos explicarse ante los demás, e idóneo para configurar una identidad más favorable. Por más que el componente ficcional sea un ingrediente indispensable en la elaboración del poema, el uso de la primera personal —o de la segunda personal autorreferencial— suele ser mucho más que una fórmula retórica. En este sentido, **la poesía de Caballero Bonald ha sido a través de sesenta años un continuado muestrario de experiencias vitales**, desde *Las adivinaciones* (1952) al reciente

*Entreguerras* (2012), voluntaria narración autobiográfica en verso, a modo de rendición de cuentas de lo vivido.

Ya en aquel primer libro algunos títulos son explícitos de esa pretensión de desahogo personal ("Ceniza son mis labios", "Donde mi voz acaba", "La memoria del tiempo", etc.); y su texto remite en ocasiones sin veladuras a un yo identificable como real, como "Nombre entregado". El título de su segundo libro es bien significativo: *Memorias de poco tiempo* (1954) y en uno de sus textos —pero reubicado en *Las*

*adivinaciones* al ordenar su poesía completa en 2004—, titulado "Todo lo que he vivido", manifiesta el autor la intención autobiográfica de sus poemas:

Todo lo que he vivido, todo  
lo que he salvado vigilantemente  
del feroz exterminio de los días,  
todo cuanto yo fui, hoy os lo ofrezco, ojos  
que iréis naciendo entre estas letras,  
[...]  
Cada día y su huella, cada amor que me hizo,  
fulgen aquí, combaten, me atestiguan  
[...]



Es habitual que un joven poeta quiera volcar en la primera obra todo el cúmulo de sus vivencias, aunque escasas, pero en esos libros encontramos mucho más, una apuesta decidida por la memoria como fuente de su conocimiento poético y la convicción de que no es mal método la dialéctica entre memoria y olvido ("Lo que deja el olvido"). El escrutinio de sus siguientes libros de poemas nos ofrece un resultado muy similar porque, como él mismo afirmaría, la creación literaria, tanto novelística como poética, parte siempre de la experiencia del autor, y en sus memorias con cierta frecuencia declara haber dedicado un poema a determinados episodios vitales. Ejemplos destacados en el libro *Pliegos de cordel* (1963) son "El registro", "Primeras letras", "La funesta manía de pensar", etc., que registran hechos ocurridos durante la infancia y la primera adolescencia en la posguerra. Pero no es necesario encontrar una anécdota, un viaje o una experiencia concreta, muchos de sus poemas se refieren a recuerdos íntimos, actitudes personales, formas de ser o modos de actuar en la vida sobre los que el autor realiza un auténtico examen de conciencia. No pudo ser más

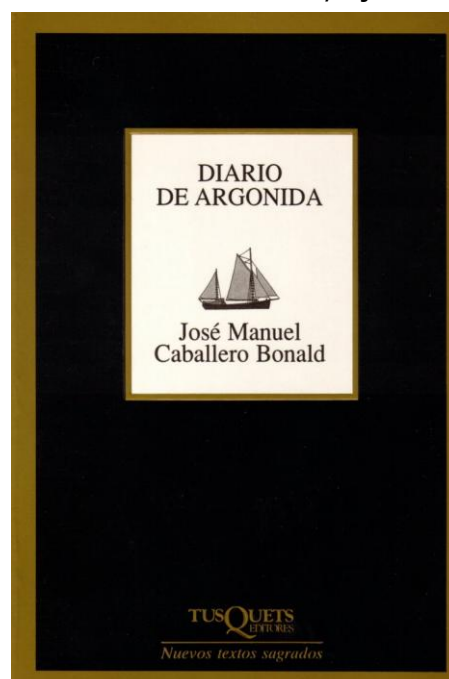
acertada la elección del título de la primera recopilación de su poesía: *Vivir para contarlo*.

No obstante, evitemos la tentación de interpretar su poesía sólo en esa clave biográfica. **Como toda poesía, la suya es ante todo ficción literaria.** Ya José Carlos Mainer advirtió del permanente juego de espejos entre la memoria de lo vivido y la ficción del personaje poético, porque:

La memoria es también terreno de contradicción: es nuestro signo de identidad y posesión pero su contenido sedimenta incansablemente «lo otro», lo ajeno e involuntario; es un fruto del pasado ya vivido pero solamente comparece en nuestra conciencia como gravitación sobre el presente y anticipo de futuro; es sustancia del tiempo cronológico pero, a la vez, resulta un sola espacio de presencias simultáneas. Nuestra y ajena, la memoria se nutre del olvido que la socava: recuerdo y olvido son haz y envés.

Tal vez por ello desde un principio el propio Caballero Bonald alerta del efecto tergiversador de la memoria “Transfiguración de lo perdido” de su primer libro, *Las adivinaciones*:

Máscara del pasado,  
la memoria confluye  
sobre un fondo  
difuso de alegrías  
donde todo zozobra  
y se reduce  
a nada, donde está  
mi verdad  
haciéndose más crédula.



Y, casi medio siglo después, en el poema “Mestizaje” de *Diario de Argónida* (1997), al contemplar una fotografía familiar, volvería a prevenir: “Es utensilio extraño la memoria. / Evoco ahora lo que no he vivido», para proclamar en la “Advertencia” que cierra la edición de ese libro: “Ningún escritor es capaz de evocar lo que ha vivido sin incurrir en alguna desviación engañosa o consecuentemente equívoca [...] la poesía no tiene por qué coincidir con la verdad autobiográfica sino con esa otra verdad generada en el texto”. Para insistir en su segundo volumen de memorias *La costumbre de vivir* en la que es su “irrevocable norma de conducta literaria: la ratificación de que

la poesía es, antes que ninguna otra cosa, un hecho lingüístico que genera incluso por azar sus propios códigos iluminadores”.

Norma de creación en cumplimiento de la que confiesa haber procurado “que la experiencia actuara como un resorte lingüístico del personaje del poema, el mismo que iba inventándose su propia verdad a medida que avanzaban los artificios consecutivos del texto”. O, aún más claramente en la entrevista con García Montero: “el propio proceso creador deforma o distorsiona la memoria de acuerdo con las propias necesidades expresivas, aparte de que todo recuerdo lleva implícito una cierta dosis de equivocaciones. Las memorias son también un género de ficción”. En suma, tanto en sus poemarios como en sus novelas, lo vivido puede actuar como desencadenante del proceso creativo, pero no es el objetivo de su autor, sino la ficción por encima de la exactitud histórica. El arte es más importante que la vida y lo verídico se somete a lo verosímil en orden al resultado literario.

También desde un principio José Manuel Caballero Bonald fue consciente de que **la esencia de lo poético es el lenguaje**. En él y no en el contenido, ni en la anécdota que lo genera, se centra la verdadera naturaleza del fenómeno poético. Ya en sus libros iniciales supo ver la crítica una novedosa pretensión de riqueza verbal, de búsqueda de una dimensión nueva al lenguaje por todos compartido que le hiciera alumbrar una nueva realidad lingüística sólo existente en el poema. Eso hacía su voz distintiva en un tiempo dado a una expresión poética más directa, que pretendía servir de comunicación entre los seres humanos en un tiempo de angustiada desolación individual y social.

No debió de ser ajena a esa indagación en las posibilidades del lenguaje el aprovechamiento de lecturas tempranas de los barrocos españoles, del Alberti irracionalista de *Sobre los ángeles*, o de Rimbaud y Mallarmé. Más tarde, ya en la década de los años sesenta, el conocimiento de la literatura hispanoamericana, en especial de la del cubano José Lezama Lima, le convirtió en un decidido defensor de la experimentación del lenguaje como núcleo del oficio de poeta. En la entrevista citada afirmará:

El lenguaje es para mí una ética, una reflexión ético-estética. Mi ética, mi responsabilidad como escritor consiste en mi trabajo artístico con el lenguaje, en la búsqueda de un lenguaje que se corresponda con esa aproximación al conocimiento de la realidad. Las palabras que yo uso son

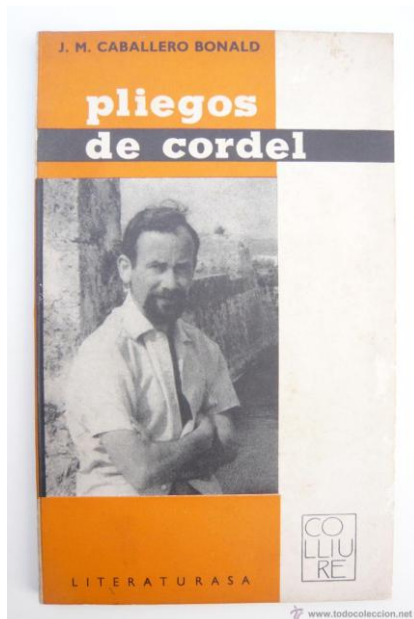
las que mejor hablan de mí. Tiendo a que esas palabras signifiquen más de lo que significan con los diccionarios. Si no fuese así, a lo más que llegaría es a ser un copista. El estilo es la vida.

Es cierto que durante unos años —los que correspondieron a la llamada “operación realista” de la Colección Colliure: 1959-1963— esa voluntad de estilo fue subordinada a la intencionalidad política con que la poesía se puso al servicio de la lucha antifranquista. Mas pronto se hizo evidente que con tiradas tan escasas y distribución tan precaria era imposible incitar a la clase trabajadora a un levantamiento contra la dictadura. Aunque algunos perduraron algunos años más en esa estética del llamado realismo social, **José Manuel Caballero Bonald inicia en 1964 un camino irreversible hacia la transmutación de la experiencia mediante el crisol del lenguaje poético** —“hallar la palabra justa para contar lo vivido”, en palabras de Aurora de Albornoz—, que culmina en *Entreguerras* (2012) y *Desaprendizajes* (2015) con un extraordinario ejercicio de transgresión vivificadora del lenguaje establecido, demostrativo de que la belleza de la expresión es compatible con la dureza o sordidez de lo expresado, y que no es cierto que haya que depauperar la palabra poética para alcanzar un eficaz proceso de comunicación, lo que le vincula directamente con cimas de nuestra lírica como Quevedo o Góngora. La convicción de Caballero Bonald es que ética y estética no son opuestos que se rechacen, sino formantes indisolubles de la dignidad del creador artístico.

Por lo que se refiere al **tercer elemento definidor de su poesía, su insumisión a las injusticias** de la sociedad, conviene advertir que tras su estancia en la cárcel de Carabanchel en 1966 declaró a Jean Michael Fossey para la revista *Margen* su convicción de que la literatura estaba íntimamente ligada a la ideología, que es parte fundamental de la vocación literaria, aunque nunca debía subordinarse a ella: “La literatura siempre es un arma para defenderse de algo con lo que uno no está de acuerdo [...] El arte no puede obedecer a ninguna consigna previamente establecida desde fuera [...] El arte es imposible si no se realiza desde dentro de la más rigurosa convicción moral, sea cual sea el sostén ideológico de la vocación”. Un año después reafirmaba esta formulación en el cuestionario para la *Antología de la nueva poesía española* elaborada por José Batlló:

Toda literatura nace del planteamiento de un conflicto entre el escritor y la realidad. Mi poesía y mi novela también han pretendido ser, a este respecto, la formulación de una personal experiencia conflictiva. Y no puedo escribir si no me siento en la inminente necesidad de defenderme de algo con lo que estoy en radical desacuerdo. El acto de escribir supone para mí un trabajo de aproximación crítica al conocimiento de la realidad y también de una forma de resistencia frente al medio que me condiciona.

No obstante, deja claramente definidos como distintos el papel del hombre, que no puede ser ajeno a la realidad social y actúa políticamente, del que corresponde al artista, que se debe sólo a su impulso creador. **Nada impide**, sin embargo, que ambos puedan actuar al unísono y que **ideología y estética respondan a una misma convicción moral**.

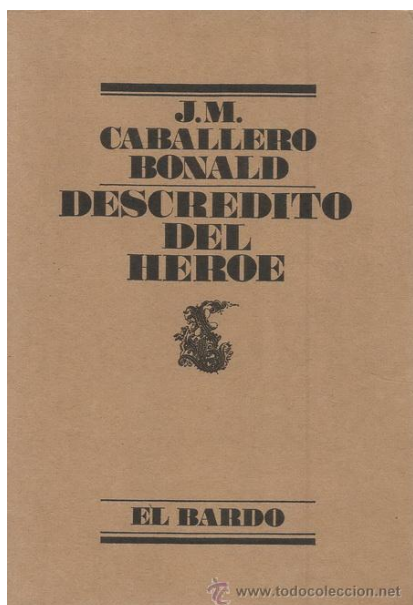


En su caso no siempre pudo llevar a la práctica este planteamiento teórico, pues hubo una larga temporada en que su participación más intensa en la actividad política de oposición a la dictadura se correspondió con un continuado silencio poético. Por el contrario, en otras más recientes la escritura respondería a esa concepción de ejercicio de legítima defensa ante la realidad. Desde sus inicios, la poesía ha sido el mejor medio de expresión de su **connatural**

**disidencia con el poder político**. Los vínculos entre *Pliegos de cordel* (1963) y la estrategia de la lucha antifranquista son muy evidentes. Frente a la propaganda del régimen, que se encaminaba al cuarto de siglo de paz impuesta, se consideró imprescindible mantener viva la memoria de lo ocurrido en la posguerra: la represión en todas sus formas, el adoctrinamiento dogmático, etc. El denominado realismo crítico se ocupó de aportar numerosos testimonios autobiográficos. Esa es la intención de este poemario escrito en su mayor parte en Colombia, donde la distancia incluso geográfica a los hechos permiten la recuperación de los recuerdos de infancia. De nuevo la memoria personal es el factor desencadenante de la creación, y van pasando al papel el levantamiento militar y los primeros disparos, la conciencia de la derrota y las detenciones de los "desafectos", los registros, las ceremonias oficiales, la

gregaria educación franquista en las aulas, la complicidad de la milicia y la clerecía, la dualidad social del Jerez provinciano, etc., en versos donde la eficacia de la comunicación primaba sobre la elaboración poética del lenguaje.

Abandonada esa propuesta estética en 1964, **la búsqueda de su riqueza verbal no se tradujo en detrimento de la componente ética y cívica del poema**, como veremos al referirnos a *Descrédito del héroe* (1977). De hecho, su intención crítica seguirá siendo esencial en los poemarios posteriores, de modo muy significado en *Manual de infractores* (2005) que surge, casi a destiempo, cuando parecía haber concluido la labor como poeta, por impulso de su radical disidencia con la situación de la política española a principios del siglo XXI, y llega a su plenitud en *Entreguerras*, donde el espíritu transgresor del poeta se manifiesta poderoso en el recuento autobiográfico.



No se trata sólo de rememorar los años de la oposición a la dictadura, derrotada más de un cuarto de siglo antes, sino de una persistente insurrección moral ante toda manifestación de monolitismo ideológico, de intransigencia, de imposición sobre las conciencias, de coacciones a la libertad del ser humano en aras al mantenimiento de una sociedad organizada sobre el beneficio económico a costa del sufrimiento de los más débiles, o ante la hipocresía con que se comportan las jerarquías eclesiásticas en aras a mantener un poder terrenal fundado en la promesa de una liberación ulterior. Es esa indesmayable actitud crítica ante los desafueros de la sociedad contemporánea la que le ha convertido en un referente inexcusable de intelectual progresista comprometido con su tiempo.

Algunos críticos han apuntado una **cuarta característica** nuclear en el proceso creador de José Manuel Caballero Bonald: la **continua corrección de sus textos**. **María José Flores** estudió cómo cada reedición o antología ha sido una oportunidad de revisar el texto, de sustituir adjetivos o adverbios, de dar un nuevo enfoque a la frase o de reelaborar algunos versos. Correcciones con las que actualizaba los poemas

a su sensibilidad estética en cada momento. Y aún más: eran ocasión para recolocar algunos poemas en libros distintos a los que habían aparecido inicialmente, con la intención de ubicarlos en otros con cuyo impulso creador o características formales y temáticas mejor se identificaran. El crítico **Ángel Luis Prieto de Paula** advierte otra característica interesante en ese proceso corrector: en cada versión el autor va despojando al poema de datos concretos de las experiencias biográficas que constituyeron su inicial soporte temático, hasta adquirir una naturaleza exclusivamente literaria formada por elementos del lenguaje cada vez menos supeditados a lo biográfico.

### 7.2.2. Etapas de su poesía.

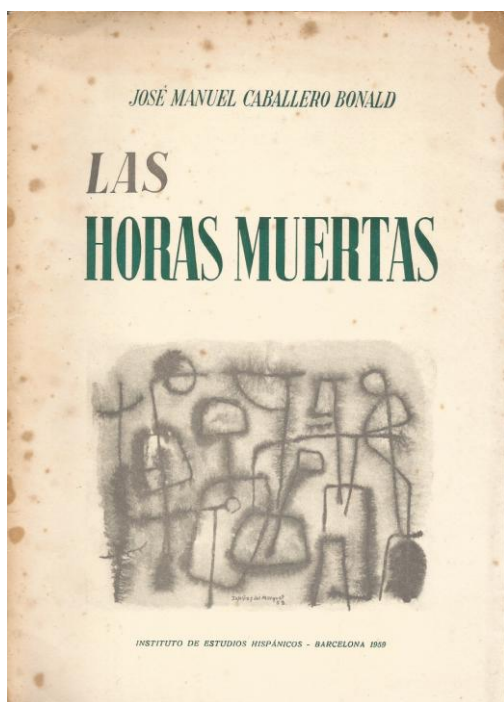
De todo lo anterior se deduce que en su trayectoria poética pueden distinguirse distintos periodos:

**7.2.2.1.** Una primera **etapa de formación** como poeta en los años 50. Entre 1949, fecha de publicación en revistas nacionales de los primeros poemas de *Las adivinaciones*, y 1959, año en que se edita *Las horas muertas*. Escrito antes de su llegada a Madrid en septiembre de 1951, tras ganar un accésit del prestigioso Premio Adonáis en octubre de 1951, *Las adivinaciones* se publicó en marzo de 1952. Con él se dio a conocer en el panorama nacional, cuya crítica lo acogió con elogios. El libro **expresaba la frustración colectiva posbélica**, generalizada en esos años, y dejaba ver huellas de la predilección de su autor por Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Luis Rosales. Es el libro menos apreciado por el poeta, que reconoce en sus versos la impostación de ese pesimismo vital así como por un exceso de solemnidad sentenciosa. Lo considera el menos personal de todos ellos. Pero en él aparecen ya los motivos fundamentales de su poesía: la memoria de la infancia, los anhelos del amor y el erotismo, el triste clima moral de la posguerra y la preocupación por el destino de los humildes, además de la búsqueda de la palabra adecuada para “decirse” a los demás.

Para corregir esos defectos, escribió enseguida los poemas de *Memorias de poco tiempo* (1954), donde reaparecen la memoria y sus claroscuros como germen temático y su transmutación en poesía mediante un acto de lenguaje como fundamento de la expresión. Es un poemario bastante hermético porque la

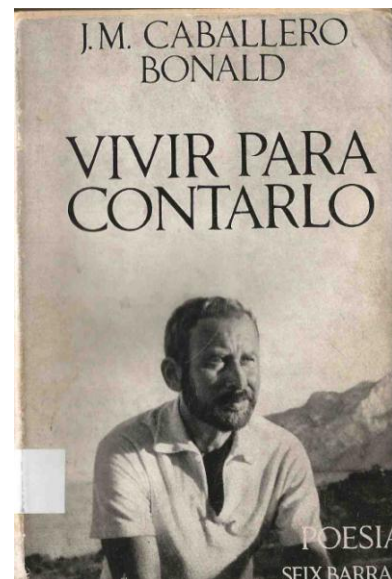
clandestinidad de la experiencia biográfica que genera sus textos —un relación adúltera— así lo exigía y porque el irracionalismo, con sus asociaciones ilógicas, acabó resultando la vía de penetración en su intimidad más adecuada para descodificar su propia confusión emocional. **Este libro le ganó la consideración de la crítica como poseedor de una voz propia, definida y personal, distinguible en la polifonía poética de su tiempo.**

Los cuatro poemas de *Anteo* (1956), sobre la soleá, la seguiriya, el martinete y la saeta, publicados en la revista *Papeles de Son Armadans*, exceden los límites del pintoresquismo localista con que hasta entonces había sido tratado el mundo del flamenco y manifiestan con claridad la huella de procedimientos poéticos de raíz barroca como norma de indagación en la realidad. A partir de ese año trabaja como **subdirector de la revista *Papeles de Son Armadans***, que dirigía en Palma de Mallorca Camilo José Cela, y entra en contacto con los poetas de la llamada Escuela de Barcelona (Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Gabriel Ferratér, etc.) con quienes comparte una misma concepción poética, nacida de la experiencia cotidiana, y similar posición política, la lucha contra la dictadura.



Con *Las horas muertas* ganó el otro premio de poesía prestigioso en esos años, el Juan Boscán de 1958. Se publicó un año después y tuvo una espléndida recepción crítica. Significaba su consolidación como poeta de primer nivel. En él se decantaban sus temas anteriores, tamizados por el existencialismo dominante en Europa. Pero, aunque la introspección es muy acusada, **la experiencia del "yo" se abre paulatinamente a un "nosotros"**, lo que anuncia la problemática que dominará sus libros siguientes. El libro cierra esta primera etapa de maduración como poeta con su dominio del lenguaje, al tiempo que en lo personal culmina sus extravíos sentimentales y apuesta con decisión por la lucha política.

7.2.2.2. La **segunda etapa**, que puede distinguirse con el marbete **realismo social** o **realismo histórico**, comprende el periodo 1960-1963. En ella aparecen dos libros de poemas: *El papel del coro* (1961) y *Pliegos de cordel* (1963), y su primera novela, *Dos días de setiembre* (1962). *El papel del coro* fue concebido como una antología de su obra anterior, aunque en realidad acabó reuniendo sólo poemas de *Las horas muertas* y bastantes textos escritos en 1960 como fruto de la “**operación realista**” que después se integrarían en *Pliegos de cordel*. Publicado en Colombia, el libro apenas circuló en España y fue menos tenido en cuenta de lo que merecía, pues los textos inéditos resultaban entonces bastante novedosos. Ya se ha mencionado que la vigencia de esa estrategia literaria fue breve, y para 1963 empezaba a perder fuerza. En todo caso, esta es la etapa del compromiso social y político, en línea con la estrategia del Partido Comunista en su oposición a la dictadura, que en la realidad nacional se tradujo en numerosas huelgas obreras y manifestaciones estudiantiles.



**Los poetas antifranquistas se sumaban a la lucha política** con la denuncia de la carencia de libertades cívicas, la represión gubernamental y la injusticia social en manifiestos y con poemas donde se plasmaba la memoria colectiva de la posguerra, escritos con un lenguaje directo que conectase con la tradición popular, en los que el contenido primaba sobre el estilo, de los que *Pliegos de cordel* es un buen ejemplo. Mas, como señalara Tino Villanueva, José Manuel Caballero Bonald no se limita en sus poemas al testimonio documental de los hechos vividos en la infancia, sino que aplica sobre ellos una categorización moral que hace aflorar la herida profunda e irrestañable que dejó en el conjunto de toda su generación.

7.2.2.3. La **tercera etapa** es la de la **experiencia del lenguaje**. Comprende el periodo entre 1964, fecha de escritura de los primeros poemas de *Descrédito del héroe*, y 1984, fecha de publicación de *Laberinto de Fortuna*. Es la época central de su poesía, cuando su voz alcanza la plena madurez expresiva, aunque entremedias hubo muchas

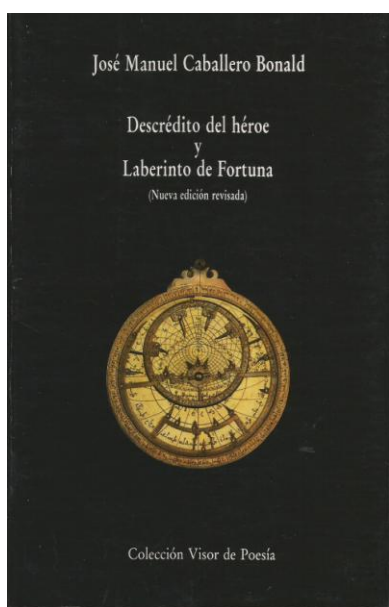
temporadas de silencio creativo y editorial, pues la necesidad de mantener a una familia de siete miembros exigía su mayor dedicación. Aún así, en esos veinte años publica tres nuevos libros de poesía y varias antologías, además de dos novelas y varios libros de ensayo. En ese periodo se intensifica su actividad política, que le llevó a la cárcel brevemente en 1966. **A la muerte de Franco participa directamente en la Transición como miembro de la Junta Democrática en representación del Partido Comunista, del que nunca llegó a ser militante.** Aunque, disconforme con la solución reformista pactada con los sectores del régimen más proclives a una normalización democrática, pronto abandonó el protagonismo en aquel proceso.

En 1969 aparece *Vivir para contarlo*, volumen que debía haber sido unas poesías completas hasta entonces, aunque la concienzuda labor de poda en sus primeros libros lo convirtió en una selección. Fue un momento decisivo en su trayectoria personal y en el contexto poético español. En ambos la constatación del fracaso del realismo como fórmula literaria para la lucha política contra la dictadura condujo a la **búsqueda de una nueva estética**, que en su caso se manifiesta en el bloque final del libro, "Nuevas situaciones", dividido en dos secciones, "Lecturas" y "Debates", cuyos trece poemas serán el núcleo de *Descrédito del héroe*, que se demorará ocho años más. Los demás poemas de este libro irán surgiendo al tiempo que escribe la novela *Ágata ojo de gato (1974)* con la que comparten el interés por los márgenes irracionales de la experiencia y, sobre todo, la persecución de nuevas posibilidades del lenguaje más allá de los patrones habituales, tanto en la sintaxis como en la semántica, lo que confiere a esa obra narrativa un carácter fronterizo con la poesía.

*Descrédito del héroe* (1977) era un libro muy novedoso en sus planteamientos conceptuales y expresivos y causó impacto en el ambiente poético, porque venía a demostrar que era posible hacer **crítica de la realidad social con un lenguaje elaborado**, insumiso a las prescripciones de la gramática común y ajeno al cálculo de su comprensibilidad por un mayor o menor número de lectores. En sentido contrario, evidenciaba que para experimentar las posibilidades del lenguaje poético no era indispensable traspasar las fronteras del culturalismo, que también era posible hacerlo con la experiencia biográfica; y aún más, que esta y la vivencia de la cultura era compatibles en la conformación de un sujeto poético que se expresara con un

lenguaje nuevo, eminentemente lírico. Para un análisis pormenorizado del libro, que es lectura obligatoria de este curso, véase la introducción a la edición señalada en la Bibliografía de la Guía de Estudio.

Tras la antología *Selección natural* (1983) donde el poeta volvió a reordenar su obra, en 1984 publica *Laberinto de Fortuna*, cuyo título es un homenaje expreso a Juan de Mena y su esfuerzo por dotar la lengua castellana de una dimensión poética. Se trata de ochenta **poemas dispuestos linealmente como prosa**, escritos de un tirón en el verano de 1983, centrados muchos de ellos en episodios autobiográficos, tanto de un pasado ya remoto (la infancia y la adolescencia), como reciente (es posible rastrear en ellos sus estancias en Dinamarca, Rumanía o Perú, por ejemplo). Otros tratan asuntos de actualidad, como la sátira de la incompetencia en el ejercicio del poder. Muchos giran en torno al espacio mítico de Doñana; y varios otros, en fin, muestran las ambigüedades en que el ser humano se debate en el transcurso de la existencia, a veces ambientadas en un tiempo histórico-legendario, en las que el erotismo y la dualidad memoria/ficción son elementos primordiales. En un grupo de ellos, por fin, el poeta proclama su disidencia radical con todas las certezas o dogmas y eleva el principio de incertidumbre a contraste esencial de las acciones de la vida. Todos con un lenguaje muy elaborado y renovador de los usos de su tiempo, en el que sobresale la ironía y cierto desengaño melancólico que se decanta en la intuición de una vejez ya no muy lejana.



**7.2.2.4. La cuarta etapa**, que denominamos “**ciclo de senectud**”, se inicia en 1997 y acaba por ahora en 2015, año de publicación de *Desaprendizajes*, su último libro de poesía. Después de otro largo periodo de silencio, ahora de trece años, publica *Diario de Argónida*, topónimo literario con que denomina el Coto de Doñana, al que se siente tan emocionalmente vinculado. Sus poemas son **fragmentos biográficos pasados por un proceso de ficcionalización**, que decanta una visión del mundo dominada por el escepticismo. Hay en esos textos mucha reflexión y mucha vivencia sensorial del

territorio mágico de la infancia: los colores, los olores, los pájaros de Doñana o los vientos que acompañan sus estancias en la playa de Montijo enmarcan el libro en ese universo propio que siempre ha generado su obra literaria.

Tampoco faltan los recuerdos de un pasado ya casi fantasmagórico, como los arrebatos furiosos de su personalidad, los prostíbulos de la juventud —o más próximos—, como la añoranza de la plenitud en Colombia y el derribo de la casa natal. Un grupo notable lo forman, diseminados, los poemas dedicados a la situación política o social, ante el regreso de personajes que parecen surgir de las nieblas de un pasado que se creía superado, u otros más bien connotados por su majadería, como los que motivan la serie de “retratos”. Especial mención merece **el poema “Memorial”, homenaje a su generación**, y los que inciden en el viejo conocido asunto de la fusión entre memoria y olvido, entre vida y ficción. La crítica coincidió al considerar este libro como cima de su obra, culminación excelente de la búsqueda de un lenguaje depurado al servicio de una exigente actitud moral, donde recuerdo, ficción, mito, cultura y alegoría visionaria se fundían en un universo muy personal.

Cuando parecía que José Manuel Caballero Bonald había dado por acabada su obra literaria —y alguna sugerencia en ese sentido dejó caer él mismo en entrevistas de prensa—, tras una sequía creadora de seis años volvió a sentir la necesidad de disentir y oponerse mediante la poesía a la deriva que habían tomado los asuntos públicos. En enero de 2004 aparece *Somos el tiempo que nos queda*, la reordenación de su poesía completa. Entonces proclama: “Escribiendo me defiendo de esas falacias y barbaridades que vivimos, de ese mundo desquiciado y caótico que nos muestran los periódicos” (*El País*, 21 enero 2004).

Los poemas de ***Manual de infractores*** (2005) surgen de la indignación que le produce asistir, impotente como ciudadano, a tantas imágenes de guerras miserables, injusticias sociales, atentados a los derechos humanos, etc., que todos los días le acercan los medios de comunicación. **Frente el retroceso de la libertad, la justicia y**

Seix Barral LOS TRES MUNDOS Poesía

**J. M. Caballero Bonald**  
**Manual de infractores**



**la solidaridad que sufren las sociedades a inicios del siglo XXI el libro ofrece una respuesta en clave de insurgencia poética**, con una vitalidad inusual en quien estaba a punto de cumplir ochenta años. Este aldabonazo en las conciencias, construido con un lenguaje fresco y directo, pero no menos elaborado, beligerante con cualquier sombra de escapismo estético, le convierte en arquetipo de insurrectos en tiempos de conformismo moral generalizado. Un análisis detallado puede verse en la introducción a la edición del libro, que es lectura obligatoria, señalada en la Bibliografía de la Guía de Estudio.

No faltan en *Manual de infractores* textos de exigente introspección en la memoria, episodios de la remota infancia, episodios personales vividos a la luz de día y en el insomnio, o rastros de viajes recientes, aunque será en su siguiente libro *La noche no tiene paredes* (2009) donde la experiencia vital sea reconsiderada con mayor amplitud. Sus ciento trece poemas presentan mayor variedad argumental, pero tiene la misma intención en palabras de su autor: "la búsqueda del límite de las palabras como método para encontrar la propia identidad, alguna respuesta definitiva a quién yo soy, algo así de grandilocuente" (*El País*, 14 abril 2009) y el mismo espíritu beligerante contra la sumisión al pensamiento único, por lo que se trata de un libro «de indignación por lo que ocurre cada día en el mundo» (*La Voz de Jerez*, 16 abril 2009).

La crítica destacó enseguida esa condición de **poemario de senectud de sorprendente energía creadora e inconformismo vital más propio de la edad juvenil**, cuyo lenguaje es más depurado, que busca la identificación más plena entre vida y poesía. Hay en muchos poemas del libro una voluntad de meditación casi obsesiva sobre los estragos del tiempo y la experiencia de la vejez, característica de una dimensión conceptual barroca, pero también se manifiesta rebeldía contra los desastres de la realidad cotidiana, que anuncian los efectos de la profunda crisis económica y social que ya se había iniciado.

Poco después el feraz impulso creador de este ciclo de senectud vuelve a impelerle a escribir un nuevo libro. Entre abril de 2010 y octubre de 2011 redacta el texto que se publicará a principios de 2012 con el título de ***Entreguerras o De la naturaleza de las cosas***, donde los atisbos introspectivos de la memoria que

**J. M. Caballero Bonald**  
Entreguerras



salpicaban sus libros anteriores se estructuran en una coherente revisión de la propia vida, de **clara intención testamentaria**. A diferencia de sus memorias en prosa —*Tiempo de guerras perdidas* (1995) y *La costumbre de vivir* (2001), refundidas en *La novela de la memoria* (2010)—, donde junto al testimonio eran patentes la fabulación y la voluntad de divertir, ahora encontramos un auténtico examen de conciencia sobre lo vivido, en el que las cuentas, vitales y estéticas, se ajustan consigo mismo.

No se trata de un libro de poemas al uso, sino de un **único y largo poema de casi tres mil versos, dotado de una estructura compositiva de gran equilibrio** que permite leer ordenada y secuencialmente el libro pese a prescindir de los signos de puntuación, que el poeta demuestra innecesarios cuando la disposición versal se adecúa con exactitud a la materia significativa, y cuya ausencia permite un ritmo sin tasa de la lógica, atento sólo a la emoción que proporciona el propio flujo de la memoria, convertida en marea primordial de la existencia. El discurso narrativo se distribuye en un prefacio y catorce capítulos: quince bloques en total. Cada capítulo se divide en secciones y cada sección en estrofas de extensión similar. De manera que sin buscar una estructura exacta y cerrada, que lo haría monótono y encorsetado, el largo poema sí guarda una armonía compositiva que hace ágil su lectura y su comprensión: cada capítulo viene a tener de promedio unas cinco secciones y cada una de estas unas cinco estrofas de entre siete y nueve versículos. Sin ser monolítica, la estructura es fluidamente eficaz, pues ordena la sucesión de los hechos narrados.

**La vida del poeta poéticamente reconstruida en *Entreguerras* configura una épica de la resistencia**, de la continua legítima defensa que es vivir en un tiempo de posguerra, tiempo de penurias, duro, siniestro, gobernado no por héroes, sino por villanos, en el que mantenerse incólume en medio de tantas miserias, colectivas y personales, era un ejercicio diario de heroísmo. Es la épica de quienes se resisten a ser súbditos porque aspiran a la conquista de la ciudadanía para sí y para sus descendientes, conscientes de que en último caso el de la libertad es el mejor legado

que pueden transmitirles. **Una épica que hunde sus raíces más profundas en una ética de la dignidad.** La etopeya que cuenta este libro descansa sobre la convicción de que **la dignidad humana es el valor de referencia que debe guiar la existencia.** Y el poema en su conjunto se convierte en un gran examen de conciencia moral en clave laica, en un replanteamiento global de lo sentido, lo actuado, lo escrito, con un lenguaje que recupera un espíritu de indagación en sus posibilidades expresivas al mejor nivel de nuestros clásicos áureos.

Si en algunos casos de poetas longevos el llamado "ciclo de senectud" es una sucesión de textos de escasa innovación y mucha decadencia, el de José Manuel Caballero Bonald por el contrario es una sorprendente sucesión de obras de gran vigor creativo y originalidad. Cuando el carácter testamentario hacía prever que *Entreguerras* sería el cierre de su obra poética, en 2014 se publicó ***Anatomía poética***, compuesto por los textos del poeta y dibujos del pintor canario José Luis Fajardo, que coinciden en una misma temática: **la realidad social y sus esperpénticos protagonistas**, cumpliendo el lema de Horacio: «*ut pictura poesis*». Los poemas, de nuevo dispuestos como prosas, presentan con precisión las características más genuinas de su universo creativo: la voluntad estilística transgresora y la conciencia crítica, que convierte su literatura en un lucido alegato contra prescripciones y dogmas de toda índole, cuando no en un modelo de desacato cívico a los atropellos del poder.

En ***Desaprendizajes* (2015)** el poeta vuelve a utilizar la fórmula del poema como prosa para reafirmarse en los principios que sustentan su visión de la realidad: "Me preocupa mucho el menoscabo moral de la sociedad española, la corrupción como hábito, las quiebras ideológicas. No me gusta nada de lo que veo a mi alrededor. Si fuese joven me iría a vivir a otro sitio" (*EFE*, 17 marzo 2015). *Desaprendizajes* mantiene algunas de las constantes de su trayectoria: "tiene algo de enfrentamiento a una realidad que no comparte, a cosas que le han enseñado de mala manera, que ha



**J. M. Caballero Bonald**  
**Desaprendizajes**



asimilado malamente y que cree que hay que desaprender, olvidar, y volver a aprender de otra forma [...] aunque no todos los poemas respondan a ese objetivo, sí hay muchos que intentan enfocar de otra manera lo aprendido” (*Europa Press*, 28 abril 2015). También reaparece su denuncia de “los lastres históricos que llevamos auestas. Hay una línea sucesoria muy clara: Franco deja como heredero a Fraga, Fraga a Aznar y Aznar a Esperanza Aguirre. Esa línea sucesoria todavía permanece. El franquismo todavía está latente” (*El Confidencial*, 18 marzo 2015). Y renueva su **rechazo a la manera en que se produjo la Transición política a la muerte del dictador**, que amnistió los crímenes cometidos durante el franquismo.



La de Caballero Bonald es una **poética disidente**, recalcitrante con lo cotidiano, nutrida de sintaxis forzada a sus límites y semántica insólita, con el objetivo de desterrar lo consabido, desaprender los lugares comunes, despojarse de los tópicos impuestos y las versiones manipuladas de una larga historia social y personal para reconstruirla con palabras que al unirse desvelen nuevos significados. En *Desaprendizajes* se observa, incluso, una mayor presencia de temática social y política que en los libros anteriores: al menos en una veintena de los noventa y un textos que lo componen **hay lugar para la rabia, la rebeldía y la crítica al poder** que alimenta el oprobio, la zafiedad y la corrupción de la España actual. En



suma, se trata de una crítica moral cívica para la que su acreditada coherencia personal habilita como a pocos.

### 7.3. Bibliografía básica.

Poesía completa de José Manuel Caballero Bonald:

*Somos el tiempo que nos queda*, Barcelona, Seix Barral (Colección Austral), 2011.

Estudios:

FLORES, María José, *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*, Editora Regional de Extremadura, 1999.

Se trata de un estudio pormenorizado de las variantes textuales que el poeta ha ido introduciendo en la sucesiva publicación de sus poemas en antologías, reediciones, etc. Pero también hace un repaso muy lúcido de los libros publicados hasta entonces.

NEIRA, Julio, *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*, Sevilla, Fundación Lara, 2014.

Biografía exhaustiva del poeta, con especial seguimiento a su obra poética.

PAYERAS, María, *Memorias y suplantaciones. La obra poética de Caballero Bonald*, Palma de Mallorca, Universitat Illes Balears, 1997.

La autora analiza la trayectoria poética del autor con especial atención al peso de la memoria y la ficcionalización autobiográfica en la creación de sus obras hasta aquel año.

VV.AA., *Un mismo tiempo para dos poéticas: Caballero Bonald y Francisco Brines*, *Ínsula*, 775-776, julio-agosto, 2011. Número monográfico coordinado por Juan Carlos Abril y Luis García Montero donde destacados especialistas en su obra analizan algunos de sus libros y sus claves de composición.

### 7.4. Recursos en la Red

La Fundación Caballero Bonald de Jerez de la Frontera tiene una página web ([www.fcbonald.com](http://www.fcbonald.com)) muy rica en información sobre el poeta.

Tiene mucho interés la larga entrevista con el poeta celebrada en la Fundación Juan March de Madrid el 16 de mayo de 2013, que puede verse en el siguiente enlace:

<http://www.march.es/videos/?po=381&l=1>.

Asimismo, en Radio UNED puede encontrarse una entrevista realizada por los profesores Gutiérrez Carbajo y Neira Jiménez (<https://www.youtube.com/watch?v=3QuuLt-Uwgl>)

## 7.5. Crestomatía.

### I LAS ADIVINACIONES

#### PELIGRO

Cuerpo a cuerpo, luchando cada día contra ti, tenaz conciencia, intentando vencerte, arrancarte la máscara, cegar el recinto en que acechas a mis sueños, poderío insaciable, y los destruyes.	5
No sé las armas que te rindan, las emboscadas en que repudiarte. Tú siempre te adelantas, me sometes a la invencible furia de tus lazos, luchas contra mi propia libertad, fuerza callada, cuerpo a cuerpo, cada día.	10
No, no me vale este olvido, no me vale este pacto que a mi ambición reduce y transfigura para borrar la huella de tu cerco, nada puedo oponer para vencerte, implacable señal, diario peligro.	15
Me entrego, pues, a ti. He nacido en tu reino: úngeme para siempre con tu ciega amenaza. Ya espero, casi amándote, la contaminación de tu inclemencia.	20

II  
MEMORIAS DE POCO TIEMPO

SIEMPRE SE VUELVE A LO PERDIDO

Hace ya algunos años, cerca  
del mar temible, en la comarca  
de la vid caudalosa, siendo un día cualquiera,  
entre sombras tálaras y el son del mundo junto,  
yo viví sometido a las simulaciones 5  
de la paz más estéril, inventándome  
máscaras que encubrieran mi hastío irrazonable,  
hasta que la costumbre diaria del error  
se convirtió en materia de mis años  
y a solas me conduje, sin poderme valer 10  
del sedimento de verdad del tiempo,  
también sin atender a los avisos  
de la inflexible persuasión terrestre.  
Hoy yace en mi memoria la abundancia imposible  
de aquel solar quemado, no vivido, 15  
en el ocioso vínculo inocente  
que establecía el mundo entre mis sueños.  
Mas los días volcaron  
su insurrección de sombras sobre mis obediencias  
y regresé a la orilla en la que aún subsisto, 20  
depositando entonces aquella paz nociva  
en el oscuro acopio de los años.  
Nuevamente retorno, tiempo atrás, a mi vida,  
porque siempre se busca y sin remedio  
la marca de la infancia que perdimos. 25  
Maniatado a mi ayer, me voy desamarrando  
a medida que vuelvo.  
Sé que puedo librarme  
no de aquello que fui sino del día  
en que evoco esta fe, porque es posible  
que la acumulación del tiempo mutilado 30  
mida la magnitud de mi esperanza  
y sea yo quien soy porque me hice  
más niño cada vez y más humano  
entre la sucesión de las contiendas  
en que gasto mi vida, de igual forma 35  
que una llaga se gasta aunque no su veneno.

III  
LAS HORAS MUERTAS

BLANCO DE ESPAÑA

Escribo la palabra libertad,  
la extendo  
sobre la piel dormida de mi patria.  
Cuántas salpicaduras, ateridas  
entre sus letras indefensas, mojan  
de fe mis manos, las consagran  
de olvido. 5

¿Quién se sacrificó  
por quién?

Tarde llegué a las puertas  
que me abrieron, tarde llegué  
desde el refugio maternal 10  
hasta el lugar del crimen,  
con la paz aprendida  
de memoria y una palabra pura  
yerta sobre el papel amordazado.

Blanco de España, ensombrecido 15  
de púrpura, madre y madera  
de odio, olvídate

del número mortal, bruñe y colora  
los hierros sanguinarios  
con las ciegas tinturas del amor, 20  
para que nadie pueda recordar  
las divididas grietas de tu cuerpo,  
para escribir tu nombre sobre el mío,  
para encender con mi esperanza  
la piel naciente de tu libertad. 25

#### IV

#### PLIEGOS DE CORDEL

#### EL REGISTRO

No podía dormirme, oía  
como un fragor de manos tanteando  
en los cristales, como un advenimiento  
furtivo de peligro. Al fondo  
de la casa, en los arcones 5  
que nadie registró, crujían  
los papeles prohibidos, delataban  
su oculta furia al borde  
de la noche infantil, entrechocando  
con las trémulas sábanas.

¿Todavía 10

vendrán, irán golpeando  
con el fusil los muebles, la ceniza  
de las últimas letras desterradas?  
¿Vendrán ahora, cuando  
ya no podemos encender 15  
más que una sola luz  
entre tanta invasión de andar a tientas?

Altas banderas, himnos  
de victoriosos fraudes, confundían  
sus odios con mi miedo, me marcaban 20  
con no sé qué inminencia  
de huérfana verdad.

¿Quién llamaba a las puertas, desatando  
iras azules contra las reliquias  
clandestinas del sueño, 25  
contra el vituperable  
delito de ser libre? (María,  
Rafael, ¿estáis dormidos?)

Pero ya resonaban las pisadas  
cerca del corredor, ya se sentían 30  
llegar entre una fétida  
bocanada de vino  
fermentado y subrepticia pólvora.

Oh qué voraces grietas de madera  
familiar destruida, qué iracundos 35  
papeles borbotando a chorros  
desde el brocal de los arcones.  
(María, Rafael, que ya es la hora:  
ya todo terminó, ya somos tiempo.)

## V

### DESCRÉDITO DEL HÉROE

#### HILO DE ARIADNA

Posiblemente es tarde, pero ¿cómo  
poder atestiguarlo  
mientras Hortensia canta y no se oye  
más que su grito de musgosa  
lascivia y alguien 5  
habla con alguien de la conveniencia  
de acostarse borracho?  
De repente

se desató la cinta, hurgando  
bajo el embozo de la lámpara  
por su anhelante cuerpo, 10  
y en lo tenso del vientre vi  
la cicatriz, no producida  
sino por el rencor contra ella misma  
con algún instrumento  
preferentemente cortante. 15

Vaho de alcohólica música te empaña  
el esmalte del rostro, Hortensia, dime,  
¿hacemos algo aquí que nos impida  
quedarnos juntos  
hasta que ya no sea tarde?  
En vano 20  
hubiese preferido desasirme, cegarme  
en la borrasca, no mirar. Cuerpo feroz  
y sin embargo exangüe, desplazaba  
sus ya finales contorsiones  
al borde de la pista. En vano 25  
hubiese sido huir y no  
por reencontrarnos. Pechos  
como luciérnagas, tenues, vibrantes  
por las cumbres no lácteas, ¿quién  
iba a atreverse a interrumpir 30  
su equidistante enemistad, desnudos  
como estarían luego en el sopor  
del trópico?  
Hortensia, amor mío,  
nadie te va a arrastrar si tú no quieres  
desesperadamente que lo haga. 35

Playa de Naxos, la mayor  
de las Cícladas, ya a lo lejos  
reverberando entre los barracones  
del batey y el bullicioso verde  
del manglar, difusa ahora 40  
entre otros raudos turnos litorales  
donde ni tú ni yo nos conocíamos.  
Abandonada por Teseo, ¿ibas  
a despeñarte tú, rebelde por instinto  
como tu padre negro apaleado 45  
en Key West, Florida?  
Si pudiera  
reconstruir un solo  
rincón de aquella playa  
sin salida posible, si pudiera

volver al sitio aquel, reconocer la cerrazón de la cabaña, andar a tientas hasta el último recodo del silencio, ¿oiría algo distinto a la fricción de unas piernas con otras, al barrunto	50
de alguien aproximándose en lo oscuro? ¿Vería aún desde allí, ya en el terrado de Sanlúcar, asiéndome al parteluz de la ventana, el bulto azul de los faluchos y, más cerca, la agitación de las fogatas que encendían los sigilosos areneros?	55
Imágenes sin ojos pasan con más tenacidad que el giro extenuante del recuerdo. Hortensia, hija de Minos, no es tarde todavía, ven, veloces son las noches que hemos vivido ya: aún estamos a tiempo	60
de no querer salir del laberinto.	65
	70

#### APOSTILLAS A UN APÓLOGO MORAL

Los que aspiran al rango de sobrevivirse por sus obras y en tal oficio queman severamente sus esfuerzos, postergando la historia a sus equivalencias, ¿saben	
que es posible morir, que decididamente no sería improbable morir en una esquina suburbial, ya avanzada la noche, poco después de haber abandonado con vergonzante apremio	5
el fumadero clandestino o bien el tortuoso cubil (donde indistintamente admiten putos) y en las sombras reptantes se confunden adictos y neófitos? ¿Conocen esa abrupta	10
y sin embargo razonable contingencia aquellos candidatos que a una gloria malsana rinden culto, superponen los sucedáneos de la dignidad a la vida, la razón a sus obras? La codicia,	15

el rencor, ¿con qué placer lo purgarán  
en la furtiva madrugada, cuando el turno  
de la cómplice muerte se altera de improviso  
y la sangre del prócer mana hacia el sumidero? 20

#### RENUEVO DE UN CICLO ALEJANDRINO

Por los feudos del río  
Guadalete, ya en las cercas  
de espinos del cañaveral  
del Charco, aún subsisten  
los ruinosos porches de una casa 5  
de postas convertida  
hoy en mesón, equívoco refugio  
de yunteros y gente  
trashumante. Todos buscan  
allí lo que no falta nunca: el mal 10  
vino del pago de Aznalcóllar  
y la inerte muchacha  
que vende al transeúnte su miseria.

En el pino terrado alquilan  
unas sucias yacijas, separadas 15  
por trémulos tabiques de latón  
y arpillera. Y entre un denso  
vaho de mazorcas y un hedor  
inconsolable a cama, yace  
la mercancía repartida 20  
en dos bultos iguales de letargo  
esperando que suba el comprador.

Desde el cubil se oyen  
pasar a los que vuelven de la tala  
o van de anohecida a rebuscar 25  
espárragos. Llegan las voces  
de Joaquín, el de los pies  
ligeros, y de Onofre, hábil  
en el manejo de la hoz, y de Ana,  
la de ojos de novilla, y de Miguel, 30  
domador de caballos. Todos  
acuden al señuelo de los porches  
antes de vadear las aguas  
del Escamandro azul, del Guadalete  
de envinados reflejos, fijos 35  
los ojos en las cóncavas

manos, como abrumados todavía  
por la insaciable cólera  
del investido de poderes.

Y aquella única vez  
hasta el sórdido cuarto descendió,  
semejante a la noche, Constantino  
Cavafis, el secreto hijo  
de Calímaco, repitiendo  
desde un lúbrico fondo de algodón  
y sangre, estas aladas palabras: 40  
en todo el universo destruiste  
cuanto has destruido  
en esta angosta esquina de la tierra. 45

Gestión de simulacros  
es la verdad vivida: breve  
como la fraudulenta desnudez  
de la carne, centellea en lo oscuro  
el tálamo de Ítaca, ya lejos  
la taciturna orilla de Aznalcóllar. 50  
55

Mas no por rehacer impunemente  
la infracción de una historia, impuso  
al maltratado cuerpo su sentencia  
el implacable oráculo, sino  
por rescatar el heroísmo  
de una epopeya oculta en un tugurio,  
pérfido rastro de sustituciones  
que ahora acude  
y permanece en el poema. 60

## NAVEGANTE SOLITARIO

Viajero en nave extranjera y disfrazado de mercader, aquel que se decía oriundo de las estribaciones del Taigeto, arribó a Cádiz dos días después del equinoccio de septiembre. Aun sin publicarlo, se supo que había navegado infatigablemente en busca del dilapidado yacimiento de la concordia. Y según lo previera desde mucho antes, halló junto a aquellas últimas columnas de la mar indicios de culturas magníficas y halló también un rudimento de libertad preservado de la demasiada luz bajo los cobertizos de la tierra de nadie. Anduvo en compañía de gentes soberbias y desmemoriadas y fue conducido en secreto al bosque contiguo a la gran heredad. Allí conoció al sumo distribuidor de la justicia, que se alojaba en chamizo de brezo y con quien compartió el incorruptible fuego del sicómoro y la rancia enjundia del jabalí. Nadie supo cuántas lunas permaneció en aquellas vecindades, desentrañando quizá los papiros en que se enumeran los agravantes de la decepción, hasta que una noche

se le vio embarcar nuevamente y con universal cautela de regreso a una costa ignorada. Es más que probable que viviera largo tiempo sometido a una taciturna actividad de eremita, restaurando sin conseguirlo el frágil cañamazo de una libertad nunca esgrimida como trofeo. Pero lo cierto fue que retornó inopinadamente a aquel limítrofe territorio, dispuesto ya a elegirlo como refugio igual que elige el patriarca el perentorio hospedaje de su tribu. No venía esta vez disfrazado de nada y un gaviero de Sanlúcar lo reconoció poco antes de desembarcar: había sido en tiempos legislador de un remoto país y se llamaba Licurgo.

### DESCRÉDITO DEL HÉROE

El cadáver del héroe, aun sin haber sido suficientemente corroborada su identidad de semidiós, suele respirar con ciertas insufribles dificultades una vez depositado en la pira funeraria. Cuenta una crónica alejandrina recogida por el falso obispo de Argónida, que un joven orfebre siracusano (de quien aprendió Teócrito el dialecto dorio) recomendaba rociar el cuerpo de la víctima con permanganato antes de la incineración, asepsia parecida a la que experimenta el oro en contacto con el flujo vaginal de la garduña. Se evitaba así, añadía el orfebre, la supletoria atrocidad de un cadáver ahogándose, y más si éste había sido arrojado al fuego en unión de su escudo. En todo caso, el lamentable jadeo expiatorio, impíamente amordazado entre las llamas, no siempre favorecía esa nauseabunda opción a la inmortalidad que se alberga en los excrementos del héroe.

### EROTICA PARA UN ESCUDO

Del mismo modo que el metódico lujo del lince (cuya ferocidad depende del color de los ojos) suele albergar su erizada lujuria	5
entre la imantación furtiva de las zarpas y el arqueado vientre, así también la trémula solemnidad de tu desnudo se desliza en la sombra con sigilo	10
de cómplice y amaga al filo de la fiebre una flexible heráldica de amor con animal rampante.	

### PRESENTE HISTÓRICO

El asesino cuyo nombre invocan  
con fe vociferante  
quienes se dicen herederos  
de la promesa, escoge

sus periódicas víctimas 5  
según un turno de elección  
anónima y no en la noche empuña  
el más acreditado de los signos:  
alza una cruz donde no hay  
sino trizas de cruces y autoriza 10  
con su impune barbarie  
la infracción de la vida que más mata.

## INUTILIDAD DE LOS ANTÍDOTOS

El desenterrador de estatuas, correlativamente especializado en el embalsamamiento de cadáveres y la desecación de aguas corruptas, fue avisado con universal sigilo para que acudiera desde el Lago Tiberíades a prestar sus servicios en la Gran Ceremonia de la Inhumación. Después de un largo y azaroso camino, durante el cual se hizo aconsejable cambiar de ruta por siete veces consecutivas, el embalsamador llegó a su punto de destino con un retraso tan acérrimo que no logró disipar del todo las sospechas sobre su fidelidad. Aún era tiempo, sin embargo, de probar a concentrarse en la imperiosa operación. El embalsamador anduvo tanteando primero con ayuda de una vírgula el acolchado de las puertas heráldicas, las labradas maderas del artesonado, el tejido de las pasamanerías. Rastreó el husmo de la sangre entre el malsano esplendor de tapices, joyeros, lampadarios, estatuarias. Pidió después, no sin escrúpulos, que sacaran el cadáver del pudridero y a poco volvió a iniciar una exploración a todas luces excesiva por los abruptos espacios circunvecinos. Y así hasta que finalmente pareció desistir de la búsqueda de antídotos capaces de neutralizar la corrupción. El cadáver es endémico, manifestó con temeraria solvencia, ha acabado integrándose en una vitalicia gusanera de vísceras de santos y trofeos de caza.

## VI

### LABERINTO DE FORTUNA

#### PENÚLTIMA CUMBRE

La mortandad no es negociable, salvo en casos de extremo desequilibrio gestor. A más muertos remotos, más vivos adyacentes. En ningún caso deben computarse indigencias y estragos subalternos: el hambre, la ignorancia, la lenta enfermedad, el terror de estar solo, las torturas endémicas y algunas otras muertes interinas. La fundación de la barbarie devora así sus propios dividendos. En la sala de juntas del piso 32 hay un mapa del mundo donde un pulcro edecán ha ido marcando líneas isobélicas, órbitas combustibles, zonas utilitarias de exterminio.

Acólitos conectan con acólitos que asimismo conectan con acólitos que se vigilan mutuamente y no atenderán nunca la llamada de ese maldito muerto que desea saber qué horrible cosa está pasando. Un rutinario síntoma de alarma cunde discretamente por gerencias, polígonos, factorías, cuarteles. Pero es sólo un instante. El Justicia Mayor acaba de dictar su veredicto: hay

que acallar definitivamente al muerto.

### SUPER FLUMINA BABYLONIS

Aquella impávida, bellísima harapienta que merodeaba por el mercado de Sanlúcar, tenía que ser sin duda la última portadora aborigen del talismán. Pues nunca podría ser aherrojada quien tan humildemente iba ofreciendo la irreductible magnificencia de su vida. Fermentaban despacio los zumos tórridos de las frutas y un dulce amago de miseria envolvía los ambulantes puestos de la plaza. Pero ella atravesaba incólume la densidad de los desperdicios: nada la hacía tan sobreviviente como el contacto con lo percedero. Junto a la edénica antigüedad del gran río, era la más joven desterrada del mundo. Tenía la piel como superpuesta a las acongojantes marcas de la manumisa y llevaba en la boca el surco predatorio de quien naciera extramuros de la justicia. Parecía escapar hacia ninguna parte, como buscando esa otra forma de extravío que la conduciría al punto de partida. También junto al gran río, lloraba la harapienta por un perdido reino.



## ACERCA DE UN DERRIBO

Aquella casa en que mi corazón  
tuvo su sitio, tramitó  
sus dispendios, sus fiebres, sus cansancios,

aquella casa donde todo estaba  
temperado, juntado, disponible, 5  
donde de pronto un día descubrí  
el mundo y ya fue ése para siempre  
el compendio simbólico del mundo,

aquella casa  
de inconmensurable pasado, 10  
es ya una innoble máquina de hormigón  
y aluminio, una cruenta falacia municipal  
que contra mi decoro  
ha tramitado un sustituto del dios de los ejércitos.

Las mellas de los años serán mi represalia. 15

## MESTIZAJE

Reluce el mármol veteadado  
entre la pomarrosa y el laurel  
y algo como una suave gasa malva  
deja sobre los mates barnices de la tarde  
un voluptuoso amago de siesta femenina. 5

Una mujer de grandes ojos dulces  
destaca entre los tórridos difuminos del patio  
con un lánguido gesto de intimidada  
por la inminencia de la fotografía.  
Erguido junto a ella hay un niño 10  
en cuyos tenues brazos zozobra una fragata  
y a su lado una negra de pechos presurosos  
sostiene una cesta de frutas  
que parece ofrecer a algún oculto rondador.

Es utensilio extraño la memoria. 15  
Evoco ahora lo que no he vivido:  
una estirpe de nombres lentamente criollos  
resonando en las ramas prenatales.  
Ésa es la abuela Obdulia y ése es mi padre  
y ésa es la casa familiar de Camagüey, 20  
adonde yo llegué una tarde crédula

en busca de un ramal de mi autobiografía  
y sólo hallé la cerrazón, el vestigio remoto  
de un apellido apenas registrado  
en las municipales actas de la infidelidad. 25

También yo estoy allí, huelo a melaza  
rancia y a sudor de machetes,  
oigo las pulsaciones grasientas del trapiche,  
los encrespados filos de la zafra,  
siento la floración de un mestizaje 30  
que a mí también me alía con mi propio decoro.

Cuánto pasado hay  
en esa omnipresente estampa familiar.  
Mientras más envejezco más me queda de vida.

(Ingenio de La Ceiba Grande, 1892-1968)

## VIII MANUAL DE INFRACTORES

### *SUMMA VITAE*

De todo lo que amé en días inconstantes  
ya sólo van quedando  
rastros,  
    marañas,  
        conjeturas,  
pistas dudosas, vagas informaciones:  
por ejemplo, la lluvia en la lucerna 5  
de un cuarto triste de París,  
la sombra rosa de los flamboyanes  
engalanando a franjas la casa familiar de Camagüey,  
aquellos taciturnos rastros de Babilonia  
junto a los barrizales suntuosos del Éufrates, 10  
un arcaico crepúsculo en las Islas Galápagos,  
los prolijos fantasmas  
de un memorable lupanar de Cádiz,  
una mañana sin errores  
ante la tumba de Ibn'Arabi en un suburbio de Damasco, 15  
el cuerpo de Manuela tendido entre los juncos de Doñana,  
aquel café de Bogotá  
donde iba a menudo con amigos que han muerto,  
la gimiente tirantez del velamen  
en la bordada previa a aquel primer naufragio... 20



## PASIÓN DE CLANDESTINO

De aquellas arduas clandestinidades tenazmente debidas a causas nobles y amorosos lances, sólo te queda un sedimento entre feliz y melancólico, la sensación de haber perdido algo inencontrable, un decoro, una fe y algún temor: eso que fue sin duda el rango máspreciado de tu vida,	5
Vertiginosos días de lecciones dificiles, de secretos quehaceres y nocturnidades, de coartadas sensibles a la luz que te valieron cárcel, exilio, represalias y algo como un empecinado acopio de certezas que a floró andando el tiempo en lastres varios.	10 15
De grado compartías encomiendas que la pasión hacía más audaces, aquella candorosa convicción de estar fogosamente prestigiando las noches, los sigilos, los empeños heroicos, los prohibitivos usos del amor, mientras la dignidad gestaba su literatura y en dulces aficiones te acogías.	20
No has vivido emoción igual que aquélla. Nada ha sido lo mismo desde entonces y aún eres el recuerdo de ese hermoso oficio pasional de clandestino.	25
Nunca fue en vano tan magnánimo aprendizaje de la vida. La historia de después te importa menos.	30

## SECTA

Me asomo a un mundo numerado y veo  
la secta envilecida de los hijos  
de quienes ya eran hijos del oprobio.

Solapan sus linajes con cosméticos,  
pero aun así no pueden 5  
encubrir esa abyecta condición de gregarios  
que sustenta su fe.

Se llaman  
como sus gentes se llamaron,  
nombres trucados de homicidas, nombres  
hereditarios de secuaces 10  
de soldadescas y de clerecías.

Son los mismos  
que siguen solazándose  
con las soflamas de los patriotas  
y empuñan de continuo estandartes y cruces  
con que emular a sus mayores, 15  
mientras avanza por las avenidas  
un cortejo triunfal de biempensantes.

Líbrate, compañero,  
de esas iglesias y esos mentecatos.

## IX ENTREGUERRAS

[...]

y uno de aquellos días cuando menos podía yo escapar a ningún sitio  
caí en la emboscada de uno de esos mentados hijos de mala madre  
aquel que habiendo consumido el vino agribastardo de los viles  
traspasó aviesamente el hemiciclo donde el ayer apresta sus venablos  
justo en los derredores de un asedio donde nadie creía ya viable  
aquella resurrecta hostilidad en nombre de la tribu de los siempre invictos  
andaba yo pensando en que el tiempo invitaba a los estudios nobles  
cuando algo impetuoso una garra un veneno una dolencia un empellón  
me arrastró manu militari hasta un cubil de acongojantes herramientas  
donde aún resistían los últimos cautivos de la noche  
me hizo volver a las malsanas confrontaciones con la realidad  
y allí estaba aquel híbrido de acémila y bujarrón  
aquel mendaz portaestandarte de todo lo que yo juntamente repudiaba  
usando de provocaciones para instigarme conminarme  
hasta que fui a la vez el agresor el agraviado el vengador la víctima

y allí estaba aquella apostólica estirpe de infectados de su propia ruindad  
la camarilla de felones sabuesos próceres excombatientes  
que iban nuevamente invadiendo los baluartes de un pasado nefando  
y otra vez perpetraban los furiosos designios disuasorios  
los centros estratégicos donde la inmunidad proseguía rehabilitándose  
entre esos muchos cómplices que aún comparecen bajo palio  
en todos los concilios donde se continúa decretando la absolución del asesino  
[...]

X

DESAPRENDIZAJES

DESAPRENDIZAJES

Nunca has tenido tiempo de atajar ese moho que ha acabado invadiendo las paredes, las lindes, el lento beneplácito de aquella casa irreducible, la más veraz y perentoria de las que te acogieron en las contrarias rutas de la inseguridad. Allí los años se escindían como si fueran grietas de maderas antiguas, mientras se acrecentaban esas carcomas insaciables que iban precipitando los derrumbes con la misma tenacidad que esgrimen los falsarios para activar el trance de la defraudación. Pero aún tienes tiempo (aunque ya no haya tiempo) de impedir la acechante potencia de tantos subrepticios estorbos de la libertad. La herrumbre y sus inhóspitas argucias conocen bien el largo menoscabo de los materiales de construcción, su pericia fragmentadora en la cimentación de lo unitario. Tu tarea consiste justamente en desocupar de falacias las volubles informaciones que se fueron juntando en tu experiencia, desplazar esos conocimientos a los trasuntos perdidos del olvido, corregir desde el fondo lo infundado. Todavía estás a tiempo de comenzar a reconstruir tu casa, reescribir tu historia, desaprendiendo al fin lo consabido.

## EL MAÑANA EFÍMERO

¿Puede la obstinación derribar muros, detener ríos, rescindir vientos? ¿Puede la innumerable libertad condescender con los que incurren a diario en esos tan mostrencos correctivos? Nunca obedecerán a una misma invalidez la contingencia del pasado y el extravío de lo venidero. Quienes escriben hoy la historia perpetran idénticos errores que los que la escribieron en remotas edades, un sinfín de falacias primorosamente repartidas en rudimentos de ficción y tomos varios. La vida se incardina en sus propios desórdenes y nadie es ya capaz de interrumpir su dispersión, esa herrumbre insidiosa que corroe estatuarias, enseres, pedestales. Sangre de los vetustos campeadores resbalando corrupta por el páramo, sangre de los ruines gerifaltes transformándose en piedras de molino. Y allí mismo, esa España inferior que ora y bosteza empecinada una vez más en no ser sino un remedo

de su propia añagaza, un fraudulento expurgo de lo que nadie podrá nunca cotejar. Multitud de herederos de la degradación son a menudo expuestos en sus podios, lisonjeados sin fisuras y luego sometidos al transitorio escarnio del culpable. Desde hace muchos libros, los subterfugios de la historia autorizan a toda descreencia. Sus equivocaciones son lo mismo que fundas de cuchillos: encubren la doblez y sólo hieren si se manifiestan.

## 7.6. Comentario de texto

### BICH SON EXPLICA QUE ESTÁ VIVO

Por vez primera entonces escuchabas el idioma del héroe, su férrea humildad de triunfo, arduo e incontenible como la inundación del arrozal, y eran los mismos armamentos de la voz, aquella atroz voracidad de jungla en la garganta, quienes suministraron el primer deber al impaciente oficio de oír a Hoang Bich Son a la luz de otro trópico.	5
Una mínima copa de licor, almibarado y denso igual que la piedad, establecía como un vago desuso en la coherencia del acto al que asistías en representación de nadie, porque toda riqueza era allí transmitida en pedacitos de papel, anillos fabricados con restos de aviones, sellos e insignias canjeables por armas, mientras el apacible intérprete, reproduciendo a medias aquel tórrido estruendo de aguacero del idioma, iba trasladando a tu vida las terribles, tenaces constancias de victoria de Bich Son.	10 15 20
No has olvidado los aceros del héroe, su impávida y reverenciosa manera de explicar, parpadeando como la superficie de la mínima copa de "pradera de juncos", que en abril, ya en sazón las cosechas de Ben Tre y de Giong Trom, empezaba en el trópico el ciclo de las lluvias y que trasladarían al invasor entonces a un lugar previamente fijado en lo infalible.	25
Y luego ya, de pronto, fue la ira: juntos y pavorosos te mostraron los mandamientos del terror, los ejemplos aullando como lobos, aquella interminable agonía de agujas de lazy-dogs despedazando a un pueblo, las imágenes no ya en abreviaturas ni en emblemas sino en gritos, mutilaciones, bombardeos, torturas: medio millón de guerrilleros muertos, una resucitable multiplicación de muertos enseñando a sus muertos a recobrar la vida, adiestrándolos juntos en el odio para prevalecer del odio, y allí mismo, delante de tu alma, todavía	30 35 40

delante de tu alma, al tiempo que Bich Son  
cotejaba las pruebas del triunfo, tú aprendías la horrenda  
asignatura: las bárbaras industrias del napalm  
y los tóxicos químicos y la gasolina gelatinada  
y el fósforo blanco y toda la espantosa cortina  
de exterminio que obstinadamente tratabas  
de entreabrir, para asomarte más allá de tu ira  
y comprobar, no sin vergüenza, que eras sólo un testigo.

45

#### LOCALIZACIÓN DEL POEMA.-

Este poema fue publicado por vez primera en la revista cubana de la Casa de las Américas en enero de 1969 con el título "Idioma del héroe". Ese mismo año fue incluido en la sección "Nuevas situaciones" de *Vivir para contarlo* (1969) con el título "Acero del héroe" en el texto, aunque en el índice figura como "Idioma del héroe". Más tarde pasó al libro *Descrédito del héroe* (1977), pero pronto fue reasignado al libro anterior *Pliegos de cordel*, con cuya intencionalidad política concuerda, y en él se ha mantenido desde *Selección natural* (1983) en antologías y en las sucesivas ediciones de la recopilación de su obra poética *Somos el tiempo que nos queda* (Barcelona, Seix Barral, 2004, 2007, 2011).

José Manuel Caballero Bonald envió este poema en marzo de 1968 a Angelina Gatell fechada en La Habana el 27 de diciembre de 1967 para una antología contra la guerra de Vietnam que finalmente fue prohibida por la censura. En su correspondencia el poeta de Jerez explica a la antóloga que era fruto de "una experiencia mía en Cuba, durante un acto en la misión del F[rente de] L[iberación] N[acional]." (*Con Vietnam*. 1968, Ed. de Julio Neira, Madrid, Visor, 2016).

#### CONTEXTUALIZACIÓN.-

El poema es un alegato contra la guerra de Vietnam, que en esos momentos pasaba por su fase decisiva. Aunque se tratara en origen de una guerra contra el colonialismo francés en la península Indochina, que venía desde varios lustros atrás, se había

intensificado a inicios de los sesenta cuando Estados Unidos se implicó para evitar que —en el contexto de la guerra fría contra la Unión Soviética— todo el territorio fuera dominado por las fuerzas comunistas que controlaban Vietnam del Norte, mientras el Sur estaba en poder de gobiernos pro-occidentales. Pretextando un incidente naval en el golfo de Tonkin en agosto de 1964 el Presidente Lyndon B. Johnson consiguió la autorización del Congreso para el envío de marines y la actuación militar fuera de sus bases. A mediados de 1965, aun sin declararla formalmente, Estados Unidos había convertido la de Vietnam en una guerra propia. La más larga de las que mantuvo en el siglo XX y la que le produjo una amarga derrota que conmocionó su sociedad durante décadas, hasta la de Afganistán, ya en el XXI.

En la sociedad española el rechazo fue unánime a una guerra sentida como injusta y genocida. Verdad es que se trataba de una guerra muy lejana, en el otro lado del mundo, pero no lo es menos que resultó muy próxima porque la televisión introducía en los hogares todos los días imágenes de bombardeos, de pueblos y selvas devastados por el napalm o de matanzas de civiles como la de My Lai, aldea arrasada por las tropas norteamericanas, que violaron a mujeres y niñas y asesinaron a cientos de personas en marzo de 1968. El apoyo estadounidense a la dictadura franquista a cambio de la instalación en España de bases militares (Rota, Zaragoza, Torrejón de Ardoz, Morón), convirtió en antinorteamericana a la oposición democrática española, claramente alineada en defensa del pueblo de Vietnam ante la invasión imperialista de su territorio. Pero incluso poetas sin connotación política conocida elevaron su voz y escribieron textos contra la masacre continuada de Vietnam.

Uno de los más significados poetas antifranquista fue José Manuel Caballero Bonald, que con muchos otros viajó a Cuba en diciembre de 1967, invitado por el gobierno comunista de Fidel Castro para asistir al Congreso Cultural de la Habana, celebrado en los primeros días de enero de 1968. El gobierno cubano, que sufría los efectos del bloqueo estadounidense, se sentía identificado con la resistencia del pueblo vietnamita y había proclamado 1967 "Año del Vietnam Heroico". La Habana estaba llena de consignas en apoyo a Vietnam del Norte, cuya delegación fue invitada de honor al Congreso Cultural. La encabezó el funcionario Hoang Bich Son, a quien

Caballero Bonald se refiere en este poema. A él escuchó la versión norvietnamita del desarrollo de la guerra, que justo entonces iba a entrar en una fase crucial con la campaña del Tet, ofensiva decisiva porque si bien el ejército de EE. UU. consiguió derrotar al Vietcong, que perdió muchos miles de efectivos, la sociedad norteamericana llegó al convencimiento de que serían incapaces de lograr una victoria definitiva sobre unas fuerzas peor dotadas y preparadas, pero dispuestas a todo, y la necesidad de salir de Vietnam empezó a calar en los centros de poder. Se inició una negociación secreta que desembocó en los Acuerdos de Paz de París del 27 de enero 1973, que supusieron la salida norteamericana, aunque la guerra como tal no acabó sino tres años después, el 30 de abril de 1976, con la toma de Saigón por las tropas comunistas, la simbólica y atropellada evacuación de la embajada norteamericana y la rendición incondicional del gobierno del Sur, que dio paso a la unificación del territorio en la actual República de Vietnam.

TEMA, ESTRUCTURA Y SIGNIFICACIÓN.-

Así pues, el tema del poema es la denuncia de la guerra de Vietnam, y la devastación producida por las abusivas prácticas bélicas desarrolladas por el ejército estadounidense. La perspectiva desde la que se aborda es la del Vietcong, el bando que lucha por la unificación vietnamita y su independencia. Pero como es característica fundamental en la lírica de Caballero Bonald, según se ha estudiado ya en las páginas anteriores, el tema está tratado a través de una experiencia personal: la asistencia del poeta a una recepción en la delegación del Vietcong en la Habana, donde su representante Hoang Bich Son informa a intelectuales de todo el mundo del desarrollo de la guerra. Se destaca sobre todo la contundencia de sus explicaciones y su convicción en el triunfo de su causa.

El poema desarrolla linealmente la experiencia sin abruptas cesuras, pero sí puede apreciarse la progresiva evolución del relato. En las dos primeras estrofas, de ocho y doce versos, se hace una presentación del personaje Hoang Bich Son a través de su forma de hablar y del ambiente en que se desarrolla la recepción: la copa de licor, los recuerdos, el contraste entre las formas del intérprete y la fuerza del orador. En la

tercera estrofa se centra en los avances tácticos expuestos. En la cuarta se expone el horror de las explícitas imágenes mostradas en la reunión como denuncia de la destrucción y las matanzas producidas por los bombardeos con armas químicas de la aviación norteamericana.

En el poema encontramos la reacción personal ante esa información, que no puede ser sino la ira, el absoluto rechazo de tal genocidio y una cierta vergüenza de no poder hacer nada. Pero no se expresa en primera persona, sino mediante el empleo la segunda persona verbal en pasado (“escuchabas”, “asistías”, “aprendías”, etc.), un “tú” con valor de diálogo consigo mismo, monólogo interior en realidad, que sirve para reconstruir la experiencia; es decir: su recuerdo. Es la memoria personal de una experiencia el origen del acto creador, que convierte esa experiencia en poética. Ese empleo de un “tú” monologal —habitual en la poesía de Luis Cernuda de quien lo aprendieron los poetas del medio siglo (Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, etc. y desde luego José Manuel Caballero Bonald)— abre el ámbito del discurso a la participación del lector, de manera que el poema se convierte en un diálogo entre el autor y la conciencia del lector.

#### MÉTRICA.-

El poema está compuesto por cuatro ejemplos de la estrofa denominada **silva libre impar**, conjunto indeterminado de versos de arte mayor de medida preferentemente impar en el que encontramos gran diversidad de metros, como:

- Eneasílabos: “de triunfo, arduo e incontenible”.
- Endecasílabos: “Por vez primera entonces escuchabas”, “en pedacitos de papel, anillos”, “juntos y pavorosos te mostraron”, etc.
- Tridecasílabos: “voracidad de jungla en la garganta, quienes”, “sino en gritos, mutilaciones, bombardeos”, etc.
- Pentadecasílabos: “Una mínima copa de licor, almibarado”, “No has olvidado los aceros del héroe, su impávida”.

- Versos compuestos, como alejandrinos 7+7: “el idioma del héroe, su férrea humildad”, “porque toda riqueza era allí transmitida”, “de oír a Hoang Bich Son a la luz de otro trópico.”, “empezaba en el trópico el ciclo de las lluvias”, etc.); suma de eneasílabo y heptasílabo 9+7: “los mandamientos del terror, los ejemplos aullando”; suma de endecasílabo y heptasílabo 11+7: “los mismos armamentos de la voz, aquella atenazante”, etc.

Esta variedad métrica ofrece notables posibilidades rítmicas y permite que la oración fluya con gran facilidad, a la que contribuyen también los encabalgamientos y la ausencia de rima que pudiera balizar el ritmo versal.

➤ Práctica: mida todos los versos del poema y complete el esquema de las cuatro silvas libres impares.

RECURSOS FORMALES.-

Este texto es un excelente ejemplo de la riqueza verbal con que Caballero Bonald elabora la experiencia poética. Gran conocedor de la poesía barroca —llegó a trabajar en una antología para Seix Barral a finales de los 50, que no llegó a publicarse— y convencido de que el poema es ante todo un hecho del lenguaje y de que la denuncia cívica no sólo no está reñida con la belleza, sino que la simbiosis de ética y estética refuerza el mensaje del poema, su escritura se enriquece con el dominio de los recursos retóricos propios de la tradición áurea de la poesía española.

**En el plano semántico** encontramos, como es lógico, abundancia de términos bélicos o asociados: “aviones”, “invasor”, “lazy-dogs” (denominación inglesa de las bombas de racimo de aquellos años), “bombardeos”, “torturas”, “guerrilleros muertos”, “las bárbaras industrias del napalm / y los tóxicos químicos y la gasolina gelatinada / y el fósforo blanco” y “exterminio”. No obstante, el texto se centra en las explicaciones del representante norvietnamita, que es el modo a través del que el poeta accede al

conocimiento de la realidad de la guerra. Esa manera de hablar ("su impávida y reverenciosa manera de explicar", vs. 21-22), "el idioma del héroe" (v.2) (que no se olvide fue el título inicial del poema) es el arma que emplea en la guerra propagandística que lleva a cabo: "armamentos de la voz", v. 5; "aceros del héroe", v. 21.

La descripción de la voz del orador le sirve al poeta para trasladarnos al escenario de la guerra mediante **símiles** y **metáforas**: "como la inundación del arrozal", v. 4; "atenazante voracidad de jungla en la garganta", v. 6; "tórrido estruendo de aguacero del idioma", vs. 17-18, señalando que es "a la luz de otro trópico", v. 8, donde se produce: en Cuba. En su explicación aparecen nuevas referencias geográficas vietnamitas: "Ben Tre y de Giong Trom" v. 25, el trópico y el ciclo de las lluvias v. 26. La caracterización del personaje se realiza además mediante **paradojas** en la adjetivación, como "su férrea humildad de triunfo", "arduo e incontenible" vs. 2-3, "terribles, tenaces constancias de victoria" vs. 19-20. La adjetivación relativa al orador se destaca en contraste con la empleada para otros detalles del acto, como la "mínima copa de licor", que es "almibarado y denso igual que la piedad [...] vago desuso en la coherencia del acto" vs. 9-12, o con el carácter del intérprete: "apacible" v. 16. También sirve de contraste el **símil** del parpadeo con la superficie del licor en el verso 23, donde la reiteración del adjetivo "mínima" es una sutil queja por la escasez de bebida en el acto. No olvidemos que Caballero Bonald pertenece a una generación de grandes bebedores.

La **sintaxis poética** de Caballero Bonald ofrece en este texto algunos de sus elementos más característicos. Seguramente el más definitorio es la **recurrencia del esquema sintáctico <determinante + adjetivo + sustantivo + de + sintagma nominal>**, que vertebra todo el texto, dotándolo de un ritmo inequívoco. Resaltamos los ejemplos:

Por vez primera entonces escuchabas  
el idioma del héroe, su **férrea humildad**  
**de triunfo**, arduo e incontenible

como la inundación del arrozal, y eran  
los mismos armamentos de la voz, aquella atezante  
voracidad de jungla en la garganta, quienes  
suministraron el primer deber al impaciente oficio  
de oír a Hoang Bich Son a la luz de otro trópico. 5

Una mínima copa de licor, almibarado  
y denso igual que la piedad, establecía 10  
como un vago desuso en la coherencia  
del acto al que asistías en representación de nadie,  
porque toda riqueza era allí transmitida  
en pedacitos de papel, anillos  
fabricados con restos de aviones, sellos e insignias 15  
canjeables por armas, mientras el apacible  
intérprete, reproduciendo a medias aquel tórrido  
estruendo de aguacero del idioma, iba  
trasladando a tu vida las terribles, tenaces  
constancias de victoria de Bich Son. 20

No has olvidado los aceros del héroe, su impávida  
y reverenciosa manera de explicar, parpadeando  
como la superficie de la mínima copa  
de "pradera de juncos", que en abril,  
ya en sazón las cosechas de Ben Tre y de Giong Trom, 25  
empezaba en el trópico el ciclo de las lluvias  
y que trasladarían al invasor entonces  
a un lugar previamente fijado en lo infalible.

Y luego ya, de pronto, fue la ira:  
juntos y pavorosos te mostraron 30  
los mandamientos del terror, los ejemplos aullando  
como lobos, aquella interminable agonía de agujas

de lazy-dogs despedazando a un pueblo, las imágenes  
no ya en abreviaturas ni en emblemas  
sino en gritos, mutilaciones, bombardeos,

35

torturas: medio millón de guerrilleros muertos,  
una resucitable multiplicación de muertos  
enseñando a sus muertos a recobrar la vida,  
adiestrándolos juntos en el odio para prevalecer  
del odio, y allí mismo, delante de tu alma, todavía

40

delante de tu alma, al tiempo que Bich Son  
cotejaba las pruebas del triunfo, tú aprendías la horrenda  
asignatura: las bárbaras industrias del napalm  
y los tóxicos químicos y la gasolina gelatinada  
y el fósforo blanco y toda la espantosa cortina  
de exterminio que obstinadamente tratabas  
de entreabrir, para asomarte más allá de tu ira  
y comprobar, no sin vergüenza, que eras sólo un testigo.

45

Esta recurrencia estructural es vehículo para la **abundancia de adjetivos** de gran intensidad semántica: "férrea", "arduo", "incontenible", "atenazante", "impaciente", "tórrido", "terribles", "tenaces", "impávida", "reverenciosa", "pavorosos", "interminable", "horrenda", "bárbaras", "espantosa". Nótese que en muchos de ellos el significado está reforzado por la **aliteración de /r/**; apreciable en todo el texto, por ejemplo en sintagmas como "triunfo, arduo" v. 3, "aquel tórrido estruendo" vs. 17-18, "gritos [...], bombardeos, torturas" vs. 35-36, "guerrilleros muertos" v. 36, "pruebas del triunfo", v. 42. De manera que la fonética, la sintaxis y la semántica se refuerzan al servicio de la expresión del horror que produce la visión de testimonios sobre la devastación de la guerra. Destacan especialmente los vs. 30-34: donde leemos términos con semas como 'pavor', 'terror', 'agonía', 'agujas', 'despedazar' y la metáfora "aullando como lobos" para expresar su efecto:

juntos y pavorosos te mostraron  
los mandamientos del terror, los ejemplos aullando  
como lobos, aquella interminable agonía de agujas  
de lazy-dogs despedazando a un pueblo, las imágenes

Los adjetivos aparecen en ocasiones formando **estructuras bimembres**: "arduo e incontenible" v. 3, "almibarado y denso" vs. 9-10, "terribles, tenaces" v. 19, "impávida y reverenciosa" vs. 21-22, tanto antepuestos al sustantivo como pospuestos. En el resto del poema hallamos un nuevo ejemplo: "juntos y pavorosos" v. 30. También existe **bimembración** en sintagmas nominales "de Ben Tre y de Giong Trom" v. 25; verbales "los mandamientos del terror, los ejemplos aullando" v. 31; o preposicionales "no ya en abreviaturas ni en emblemas" v. 34. Las estructuras sintácticas pueden también estar formadas por más de dos componentes: series de cuatro: "pedacitos de papel, anillos fabricados con restos de aviones, sellos e insignias", v. 15; "gritos, mutilaciones, bombardeos, torturas" v. 35; incluso de cinco elementos, en una **acumulación** reforzada por el **polisíndeton**: "las bárbaras industrias del napalm, y los tóxicos químicos y la gasolina gelatinada y el fósforo blanco y toda la espantosa cortina de exterminio" (v. 43-46) como gran colofón de la expresión de la barbarie desplegada por el ejército norteamericano, cuyo resultado es una gran mortandad, reiterada expresivamente por la repetición del término "muertos" en tres versos seguidos:

medio millón de guerrilleros muertos,  
una resucitable multiplicación de muertos  
enseñando a sus muertos a recobrar la vida (vs. 35-37).

SÍNTESIS:

El poema presenta una dura experiencia vivida por su autor en La Habana a finales de 1967: un acto propagandístico en la delegación del Vietcong en la que su representante Hoang Bich Son expone la situación de su país y el desarrollo de la guerra en Vietnam, la intención de realizar una ofensiva en abril siguiente para llevar al enemigo a territorio propicio, y la gran mortandad que producen las armas químicas

(napalm, fósforo blanco) con que la aviación enemiga bombardea el territorio sin distinguir entre objetivos militares y población civil. Lo que produce en el poeta ira e impotencia y el impulso de denunciar esa situación mediante el arma de la palabra poética.

El texto se enmarca en un contexto de resistencia poética contra la dictadura en el que la denuncia de la agresión imperialista a Vietnam por EEUU, aliados y sostenedores en el poder del general Franco, era obligada. Pero no fueron sólo razones políticas las que explican la unanimidad en la denuncia de esa guerra, también fue general la reacción humanitaria ante la masacre de la población civil vietnamita y la devastación de la Naturaleza como estrategia bélica.

En consonancia con el tema, el lenguaje utilizado abunda en la semántica de las armas y la guerra. La recurrencia de estructuras sintácticas nominales basada en una adjetivación muy negativa reforzada por la aliteración de /r/ es el rasgo más definitorio del estilo de Caballero Bonald, abandonada ya la estética del realismo crítico. Y se produce con notable frecuencia en este poema, en el que hallamos también figuras retóricas propias de la gran tradición de la lírica áurea.

### **7.7. Actividades de autoevaluación.**

Tras el estudio del tema responda a las siguientes preguntas:

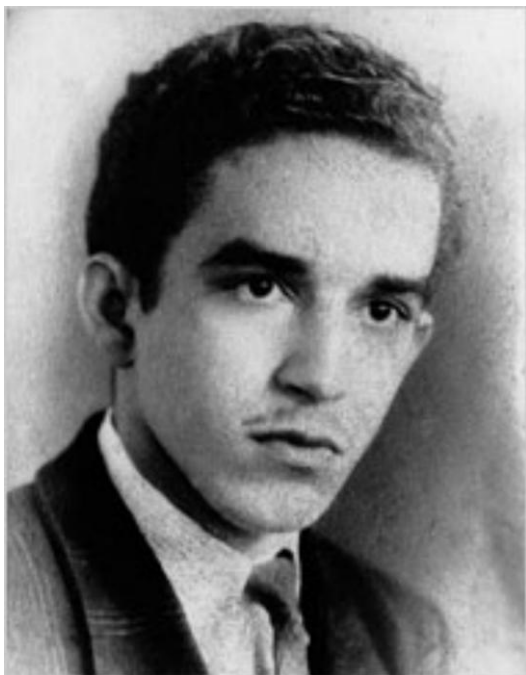
- a) ¿En qué medida es autobiográfica la poesía de Caballero Bonald?
- b) Caballero Bonald declaró: "Todo lo que no es barroco es periodismo". ¿Qué quería decir?
- c) Definiría usted como "realista" el la poesía de Caballero Bonald y su lenguaje? ¿Por qué?
- d) Recopile los recursos estilísticos subrayados en el poema comentado y clasifíquelos de acuerdo con el procedimiento empleado (figuras de dicción, figuras de pensamiento y tropo).
- e) Elabore una ficha-resumen del tema.



**TEMA 10****MITO E HISTORIA EN LA NARRATIVA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ (1927-2014)****Estructura del tema****10.1. Introducción.****10.2. Hacia *Cien años de soledad*.****10.2.1. *Ojos de perro azul*.****10.2.2. *La hojarasca*.****10.2.3. *La mala hora*.****10.2.4. *Los funerales de la Mamá Grande*.****10.3. El mundo de los Buendía: *Cien años de soledad*.****10.4. El mundo de *El otoño del patriarca*.****10.4.1. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*.****10.4.2. *El otoño del patriarca*.****10.5. Hacia la concreción histórica: sus últimas novelas.****10.5.1. *Crónica de una muerte anunciada*.****10.5.2. *El amor en los tiempos del cólera*.****10.5.3. *El general en su laberinto*.****10.5.4. *Del amor y otros demonios*.****10.5.5. *Memoria de mis putas tristes*.****10.6. Bibliografía básica.****10.7. Recursos en la Red.****10.8. Crestomatía.****10.9. Comentario de texto****10.10. Actividades de aprendizaje y autoevaluación.**

### 10.1. INTRODUCCIÓN.

Premio Nobel de Literatura, 1982. Escritor colombiano de imaginación fecunda y lectura voraz, en quien se funden admirablemente su creación literaria (desde 1947), su labor periodística (desde 1948)<sup>1</sup> y su actividad como guionista de cine (desde 1963). Su afán personal por lo anecdótico le lleva a interesarse por los sucesos raros que incitan a meditar sobre el destino oculto de cualquier personalidad; y el cine ha



intensificado su amor por la imagen y por los elementos mágicos. De ahí, en parte, el **notable dinamismo visual de toda su obra**, que se alimenta en gran medida de sus vivencias infantiles. Ya en su infancia se le despierta su pasión por la lectura, si

acceptamos sus afirmaciones en

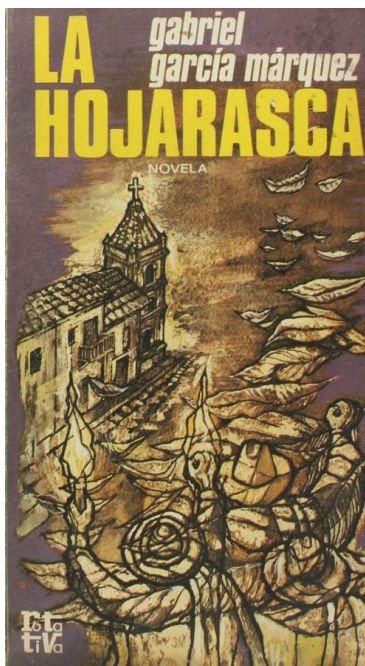


la entrevista que le hiciera David Samper. En el Colegio Nacional de Zipaquirá, descubre el mundo de las novelas de aventuras, mientras idealiza a sus abuelos, que se convertirán, andando el tiempo, en modelos de sus

héroes, o en modelos de su arte narrativo: "Durante esos años pasé encerrado la totalidad de las horas libres despachando libros de Julio Verne, y Emilio Salgari". Pero será en la Barranquilla de los años cincuenta donde su afición lectora encuentra el cauce adecuado: su amistad con el escritor Álvaro Cepeda Zamudio, con el periodista Alonso Fuenmayor y, sobre todo, con el exiliado catalán Ramón Vinyes, un el calorlibrero, que se convierte en su maestro de lectura, lo orientan definitivamente.

<sup>1</sup> Aunque no estudiemos aquí su labor periodística (ni sus discursos), recordemos que lo fundamental de ella está recogido en estos cinco volúmenes: *Obra periodística 1. Textos costeños (1948-1952)*; *Obra periodística 2. Entre cachacos (1954-1955)*; *Obra periodística 3. De Europa y América (1955-1960)*; *Obra periodística 4. Por la libre (1974-1995)* y *Obra periodística 5.- Notas de prensa (1980-1984)*.

De entonces datan sus lecturas de **Kafka, Faulkner, Joyce, Hemingway, W. Woolf, Cervantes, los libros de caballería, y los clásicos españoles, Sófocles, Suetonio y Plutarco, que trasciende en un amplio proceso mitificador**, del que a continuación ofrezco algún ejemplo, extraído de la lectura de los clásicos: *Antígona* resulta fundamental para el desarrollo de *La hojarasca* (1955), y *Edipo rey* en el de *Crónica de una muerte anunciada* (1981) porque en ella “se fracturan las reglas del género policiaco”, ya que el detective descubre que él es el asesino, y sobre todo porque se cumplen el *fatuum*, el destino inexorable, el tema del incesto y la peste como motivos narrativos. De igual modo, la muerte de César, tomada de Suetonio y Plutarco, hace su aparición en *El otoño del Patriarca* (1975) para reescribirla en *Crónica de una muerte anunciada*. No es de extrañar por esto que García Márquez llegara a afirmar que “detrás de cada idea hay mil años de literatura”.



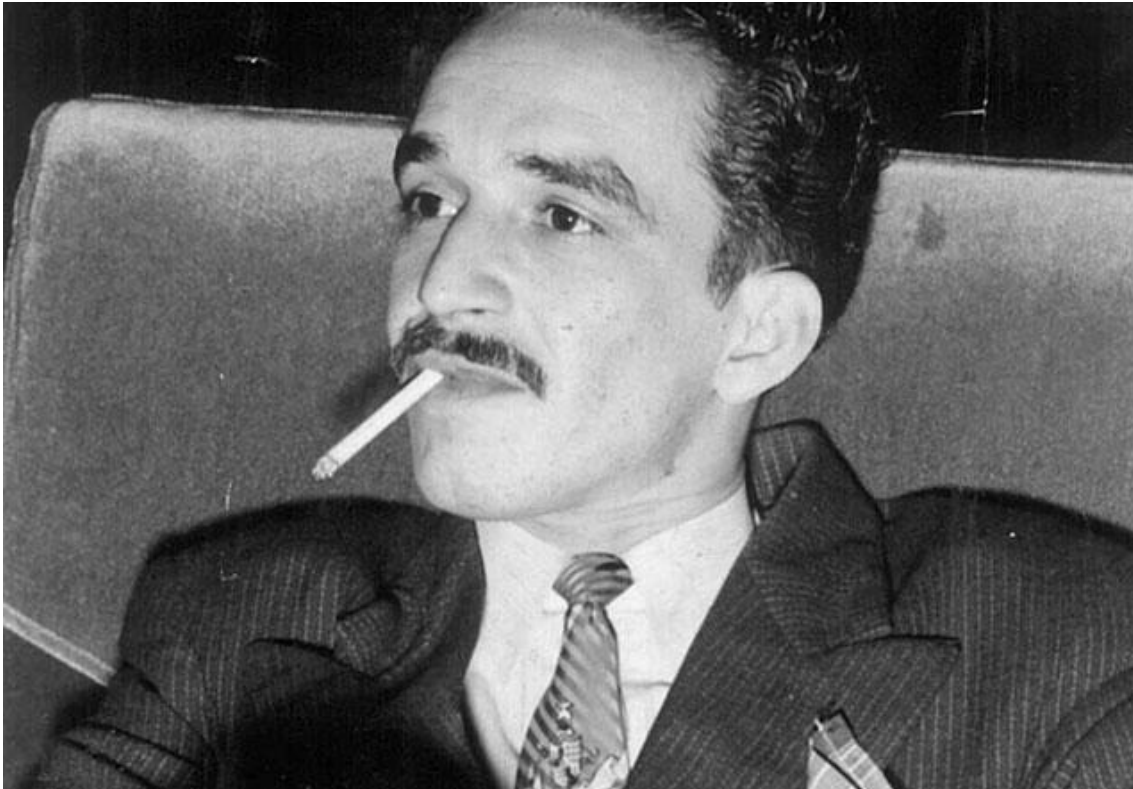
#### 10.2. Hacia *Cien años de soledad*.

La semilla de esta visión mítica se encuentra ya en las obras anteriores a *Cien años de soledad* (1967), como ha aclarado el propio autor. Su primer libro de cuentos, *Ojos de perro azul* (1947-1954, publicado como tal en 1974) muestra indicios claros de que el escritor colombiano se propone **ensanchar los límites de la realidad con la elección de temas irracionales, anticipando mucho de los motivos y técnicas que aparecerán después** en su afamada novela. Pero será en *La hojarasca* (1955) su primera novela, donde afloren indicios claros del más genuino García Márquez. La novela se estructura en torno a la idea de la venganza de un pueblo sobre el cadáver de un doctor innominado, a través del **monólogo de tres generaciones**: el abuelo, la madre y el niño, que cumplen la promesa de enterrarlo, pese a la oposición del pueblo (como vemos, un argumento sacado de la tragedia sofoclea *Antígona*). Es todavía la obra de un escritor tímido, con una técnica del “fluir de conciencia” a lo Joyce o a la



Virginia Woolf, poco desarrollada, y de la que son perceptibles las huellas de autores como William Faulkner (como muestran sus artículos sobre el autor estadounidense en *El Herald* de Barranquilla de los años 1950-1951). Se perciben grandes afinidades con el escritor estadounidense en la elección de temas y ambientes, en el uso de imágenes cósmicas y especialmente en la manera de crear su mundo narrativo (la “universalización y mitificación de una realidad concreta y particular, aunque inventada”, que diría Palencia Roth). Sin embargo, algunos temas, como el tiempo y el espacio ya son netamente garciamarquinos: la **alteración del tiempo por la experiencia de la muerte**, aunque aquí como algo patológico, ya revela que la experiencia psicológica del tiempo puede depender de la experiencia psicológica del espacio. Y en cuanto a este último, el cuarto en penumbra, sugiere una tensión entre el **adentro y el afuera**, entre la luz de la vida (la calle) y la sombra oscura de la muerte (el rincón donde está el cadáver). Todo el relato transcurre en ese **cuarto sofocante**, en el que se establece una lucha continua entre diversos temas, aunque el más constante sea el de la muerte. A través de las meditaciones de los tres —abuelo, hija, nieto— nos enteramos, no sólo de la muerte del doctor, sino también de la del pueblo. Y, desde luego, contiene claves históricas para la correcta interpretación de *Cien años de soledad*, como la aparición de su espacio imaginario, Macondo, que, si bien desprovisto de sus dimensiones míticas, ya es el pueblo polvoriento que prefigura el huracán bíblico. De su fundación arcádica (aquí nada más que esbozada) García

Márquez salta a la llegada de la United Fruit Company, para el colombiano hojarasca “revuelta, alborotada, formada por los desperdicios humanos y materiales de otros pueblos”. Con esta visión **invierte los términos tradicionales de la dicotomía civilización/barbarie**, hasta mostrar la decadencia moral y económica de Macondo, que en 1928 (año de la muerte del doctor y del nacimiento del autor) ya es un pueblo abandonado, próximo al viento apocalíptico del final de *Cien años de soledad*.



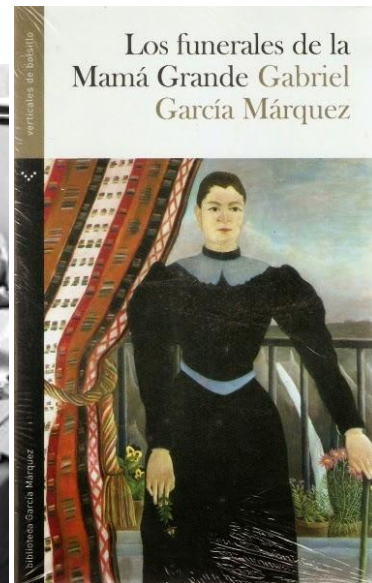
Otro **tema de importancia, la soledad**, irrumpe con fuerza en esta novela. Directamente en la sufrida por el doctor; indirectamente, en la figura solitaria del niño, sin hermanos y con pocos amigos, reflejo colateral del niño Gabriel García Márquez. El tema ya había aparecido en su narrativa, unido a la imagen de la lluvia tropical, en *Isabel viendo llover en Macondo* (cuento publicado en *El Herald*, el año de 1952) aunque sin el poder de *Cien años de soledad*, y reaparece en el *Relato de un naufrago* (*El Espectador*, 1955, y como libro en 1970) y en *El coronel no tiene quien le escriba* (1961). En esta última novela el personaje central, el coronel, sufre la soledad por dos obsesiones que lo aíslan del pueblo entero: **la espera de la pensión que nunca llega; y el cuidado de su gallo de pelea, preparándolo para un combate que nunca ocurre**, si bien aquí es la solidaridad de todo el pueblo la que lo impele a su determinación

final. Resulta muy importante la historia del origen de la novela como el producto de una observación concreta en Barranquilla —la visión de un hombre que contempla las barcas del pescado—, a la que se une, en el acto de la creación, la figura del abuelo del autor. La idealización del pasado del protagonista se vuelve ilusión de un futuro ideal, tan inaccesible como el pasado remoto e incide en **el reiterado retorno de García Márquez a los dos polos extremos de la vida: la infancia**, de un lado (el pasado); **y la vejez y la muerte**, de otro (el futuro). Mientras más se inclina en su escritura hacia el primero, su narración se vuelve más mítica, y mientras más se inclina hacia el segundo, incide más sobre el fin individual de los personajes o sobre el final universal (apocalíptico) de su mundo de ficción. Una tensión narrativa perceptible en todas sus obras, que alcanzará su máximo esplendor en *Cien años de soledad*.

En *La mala hora* (1962) García Márquez **combina la técnica de la imagen central con el tema de la obsesión para hacerla converger en unos pasquines anónimos**, que aparecen misteriosamente en las puertas, marcando a cada ciudadano con su defecto peculiar y alarmando al resto de la población. La resonancia de los escritos anónimos es tal que llega a convertirse en **obsesión colectiva** y su poder sobre la vida del pueblo prefigura el de los pergaminos de Melquiades. Indirectamente acarrearán la ruina moral del pueblo, porque originan la implantación de la ley marcial, que colapsa el orden civil y arrumba la vida cotidiana. De algún modo, podemos considerar esta novela como el antecedente inmediato de *Cien años de soledad*, puesto que nos presenta también la historia de una dinastía familiar —“los turbulentos Asís”— fundadora de un pueblo y la historia de la casa en que moran. Sin embargo ni esta familia ni su casa ocupan el lugar central que llegarán a ocupar en el relato de la vida de los Buendía, quizá porque el autor, dentro de la escuela realista aún, no había descubierto el procedimiento narrativo para mitificar el material utilizado. De ahí que



para algunos críticos (a nuestro juicio equivocadamente) esta novela suponga el abandono del rumbo iniciado en *La hojarasca*.



La transición de la escuela realista a la mítica se efectúa en *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), cuento inspirado en la novela de Jorge Zalamea *El gran Burundún Burundá ha muerto* (1955). Este cuento, junto con *El mar del tiempo perdido* y *Un día después del sábado*, introduce el mundo mítico de García Márquez y sus técnicas específicas, si bien todavía algo afectadas "en su nuevo estilo rabelaisiano". La afectación y la inseguridad se perciben en la manera paradójica con que se inicia el relato, acusando a los lectores de no creer esta historia "verídica" ("Incrédulos del mundo entero"); veracidad que contradice la exageración de su argumento. La **tensión dialéctica** que se establece en el discurso narrativo desde la primera frase **entre la exageración y la realidad**, que se concreta en la continua mezcla de detalles precisos e imprecisos, entre lo definido y lo indefinido, entre la historia real y el mito. Otra técnica de mitificación del personaje consiste en la transformación de lo histórico, o particular, en lo mítico, o universal, a **través de la hipérbole** (el reino de la Mamá Grande es un "reino de noventa y siete años") y la abstracción de sus cualidades esenciales, como su feminidad matriarcal y su grandeza (física y mental) para la

imaginación de sus gentes, o la exagerada designación de “reino” para Macondo. Este proceso de mitificación sobrevive a su propia muerte, como le ocurrirá al patriarca después, y su retrato también (como el del patriarca) corresponde a una fotografía de juventud.

En *El mar del tiempo perdido* (1961, pero publicado en 1972) el proceso de mitificación se lleva a cabo por medio de un viaje al mundo del inconsciente, simbolizado por el mar. La inmersión de Tobías, guiado por Mr. Herbert (prefiguración de Melquíades) implica un descenso al mundo del inconsciente y del mito. La visión del protagonista —“vio todo el mar al revés”— resulta tan singular que ha de mantenerse en secreto; pero Tobías comete el error de contárselo a Clotilde, su mujer, que se encarga de llevar el relato al mundo cotidiano y anti-mitológico, y establece, con su respuesta, una separación tajante entre lo real y lo inverosímil.

Podríamos revisar otros cuentos que prefiguran detalles y personajes de *Cien años de soledad*, como *Un día después del sábado*, en el que la lluvia de pájaros muertos prelude el apocalipsis de Macondo, o la muerte de José Arcadio Buendía y de su viuda, Rebeca, o el significado siniestro del tren del banano, aquí símbolo del pasado glorioso y no de la masacre de 1928. Con todo, creemos que estos ejemplos bastan para mostrar que las primeras ficciones de Gabriel García Márquez son **simultáneamente autónomas e interdependientes**, porque, **más allá de su existencia individual, preparan el camino** para su renombrada novela. En sus primeras obras García Márquez menciona o crea a muchos de los personajes que sólo al existir en *Cien años de soledad* cobrarán dimensiones verdaderamente míticas; pero ya en ellas encontramos patriarcas y matriarcas, idealistas jóvenes y ancianos locos, el espacio ficcional de Macondo, y la casa fundacional, cuyas peripecias discurren en paralelo con las de la historia de una estirpe.

### 10.3. El mundo de los Buendía: *Cien años de soledad*.

Ya desde la primera oración de la novela, García Márquez nos indica la manera básica en que ordenará la realidad, aparentemente tan confusa, del mundo de los Buendía, y el sendero que hemos de seguir para entenderla. Es **clave**, no sólo para descubrir el mito en *Cien años de soledad*, sino también la técnica empleada, como han demostrado Ricardo Gullón y Palencia Roth. Este último ha subrayado el carácter concreto y simbólico, histórico y mítico, que encierra la frase por lo que supone de **umbral desde el que mirar a la vez al futuro y al pasado**; visión totalizadora que suele ocurrir próxima a la muerte y que estructuralmente se relaciona con las visiones apocalípticas y con la idea de circularidad. **El ciclo (círculo en movimiento)** aparece en *Cien años de soledad* bajo la forma de “una rueda giratoria”, desgastada por el eje, que nos permite comprender la **razón de los nombres repetidos**, la **peculiaridad del Realismo Mágico** garcíamarquino y su **enlace con la perspectiva mítica**. Ésta fue su mayor dificultad para escribir la novela: la consecución de **un discurso narrativo que destruyera** la línea de demarcación que separara lo que parece **real** de lo **fantástico**, porque en el mundo que trataba de evocar esta barrera no existía. La lograda imagen

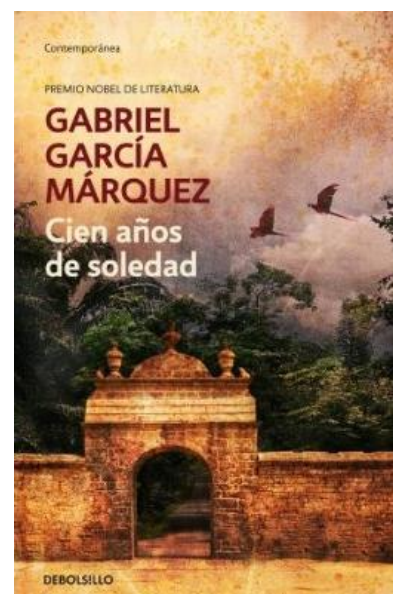


de la **rueda giratoria** le permitió diluir la línea separadora entre lo mágico y lo real, que, según sus propias palabras, encontró en las narraciones orales de sus abuelos:

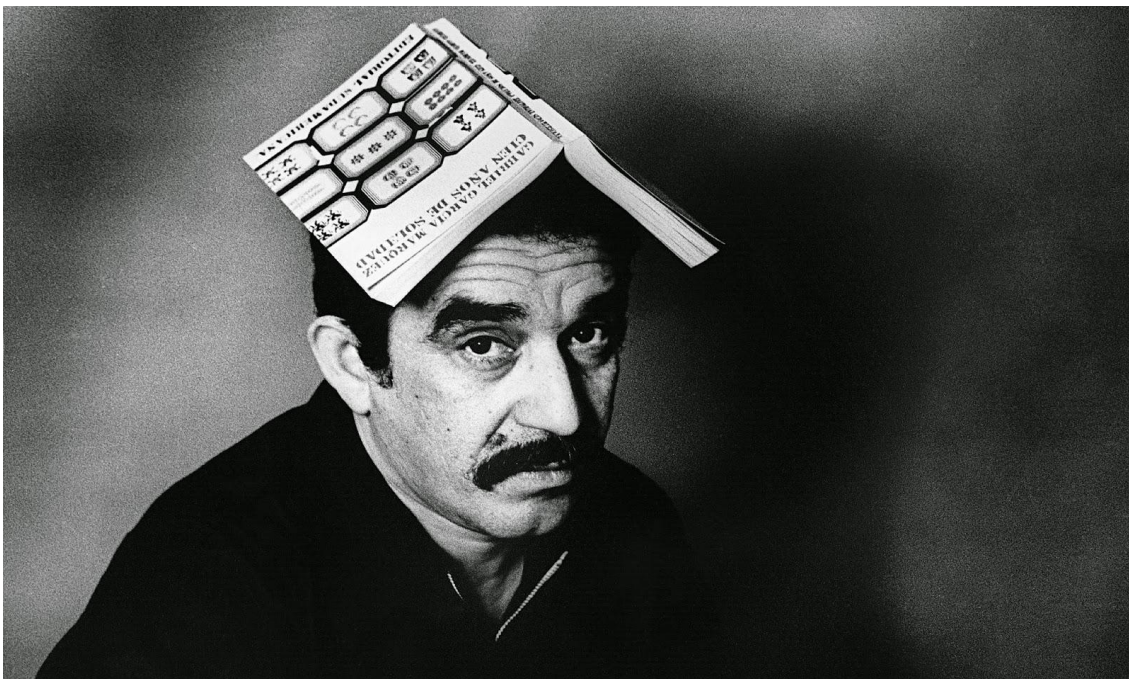
Tuve que vivir veinte años y escribir cuatro libros de aprendizaje para descubrir que la solución estaba en los orígenes mismos del problema: había que contar el cuento, simplemente, como lo contaban los abuelos. Es decir, en un tono

impertérrito, con una serenidad a toda prueba, que no se alteraba aunque se les estuviera cayendo el mundo encima

Con este “tono impertérrito” García Márquez crea un mundo semejante al cotidiano y a la vez totalmente diferente a él. Cuenta los



hechos sin formular nunca un juicio moral, ni ponerlos en cuarentena; sin diferenciar entre lo verosímil y lo inverosímil. Se atiene sin pestañear a la misión de contarlo todo y habla indistintamente de vivos y de muertos. Prodigios y milagros aparecen mezclados con referencias a acontecimientos dispares del pueblo y del hogar, sin dejar traslucir un gesto de asombro. La **naturalidad en la presentación de los hechos** (es decir, el tono) le permite ahorrarse explicaciones y justificaciones. Es verdad que aceptar que del cielo caigan pájaros muertos, la levitación tras la ingestión de una taza de chocolate, que la sangre de Arcadio Buendía forme un reguero vivo, o la conformidad resignada de las plagas, sin buscar razones ni discutir este tipo de relación causa-efecto, conlleva aceptar con la misma pasividad las tropelías de las autoridades o la matanza inmisericorde de la compañía bananera, como dice Rosalba Campra. La despreocupada convivencia con lo maravilloso puede esconder un revés peligroso: la resignación a las circunstancias dadas, el reconocimiento de la propia situación como inalterable. La impresionante máquina narradora desplegada por García Márquez cumple a la perfección su papel de deslumbrar; pero no hace que nos preguntemos sobre la conjunción entre el mundo textual y el mundo extratextual.



Descubrimos entonces que lo que en última instancia nos deslumbra es **la representación de un mundo en el que todo —clima, alimañas, abuso de poder— es inmutable**. Y nos planteamos si tras esta operación de alquimia **no subyace una**

**tentativa de denuncia, de exorcismo, o de enmascaramiento** de la realidad presentada. Las respuestas de los críticos han discurrido por una de estas tres opciones. Aunque no sea el momento de pormenorizar las razones en que nos basamos, nos inclinamos por la primera, porque consideramos que el hecho de que el narrador hable sin alterarse no le impide **constituirse en centro de conciencia**, de modo que, a través de las imágenes, o en la adjetivación que nos ofrece podamos percibir **cierta inflexión valorativa**, reveladora del juicio que se nos oculta. Así, por citar unos ejemplos de los muchos posibles, el ejército se nos describe como un animal terrible y fantástico, cuyos efectos letales para la sociedad macondina llegan a oscurecer la claridad del mediodía ("Su resuello de dragón multicéfalo impregnó de un vapor pestilente la claridad del medio día"); y el mal llega con los gringos. Con ellos viene la violencia, encarnada en una compañía bananera que cargará trenes de muertos; muertos que nadie quiere recordar, porque Macondo es un pueblo feliz, donde "no ha pasado nada, ni está pasando ni pasará nunca".

La estructura de la novela, ya lo hemos insinuado al hablar de la imagen de la "rueda giratoria", es **circular y dinámica**. Y no sólo en sus hechos, sino también en la propia narración de los hechos, que se escriben dos veces distintas en la novela: una en sánscrito, por Melquíades (figura legendaria y mítica, que simboliza al profeta-cronista que ha visto el porvenir); y otra por el narrador. Pero lo insólito es que no es sino hasta **en su última página**, cuando Aureliano Babilonia descifra los pergaminos, cuando nos enteramos de que **en ellos se contenía la novela, de que son la novela**. La circularidad estructural nos conduce del caos y la nada originarios, en que se ordena la creación (la fundación de Macondo), al caos y la nada producido por el huracán bíblico, en que todo se resuelve. La exigencia de un espacio geográfico concreto no sólo no impide, sino que refuerza la universalidad de la creación, compatibilizada narrativamente con el desarrollo lineal de la fábula, que marcha el calor y, a la vez, en busca de sus orígenes. El **autor refuerza esta idea de circularidad omitiendo el índice del libro y eliminando el nombre de sus capítulos**, con la intención de subrayar **la continuidad de la narración como una cadena ininterrumpida de reiteraciones**. Por otra parte, el proceso que determina la "vida" de cada personaje y de cada cosa en la novela, incluso el desarrollo de cada tema, es

igual para todos: **la ley universal de la circularidad**. La circularidad define, por tanto, la manera en que García Márquez utiliza los mitos en su narración, que comienza con un **mito cosmogónico**, continúa con “**mitos históricos**” y concluye, cerrando el círculo, con un **mito apocalíptico**.



a) **El mito cosmogónico.**

Como toda historia universal, *Cien años de soledad* se inicia con una creación, de forma similar a la creación bíblica y, como ésta, sus detalles cosmogónicos se

Gabriel García Márquez y su esposa Mercedes Barcha Pardo

encuentran en los primeros capítulos de su *Génesis*. Las primeras páginas de la novela **entremezclan deliberadamente visiones edénicas, utópicas y arcádicas**. En este sentido, Macondo participa de las tres características: se parece al Paraíso terrenal porque es allí donde viven los nuevos Adán y Eva (los fundadores de la estirpe); se aproxima a la utopía porque ha sido fundado por los hombres y no es un jardín, como el Edén, sino una “aldea feliz” para combatir “la eterna nata vegetal” (es decir, el avance incontenible de la selva); y se homologa a una arcadia porque está aislado, su convivencia es pacífica (idílica) y refleja el nombre de su fundador, José Arcadio Buendía. **Este mundo idealizado, arcádico y “natural”**, que no obstante remonta sus orígenes a un pecado original (la muerte de Prudencio Aguilar), aflorado ya en el *Diario de Colón* y regido por los patriarcas primos modelos de virtud (José Arcadio, Buendía y

Úrsula Iguarán), **está destinado a fenecer** y dejar de ser “una isla rodeada de agua por todas partes”. Sólo falta que aparezcan unos gitanos fabulosos portando las invenciones del mundo exterior: Un día sus habitantes descubren el imán, las dentaduras postizas o el hielo. Y de repente estos trastos cotidianos se cargan de una fulguración mágica que mueve a los macondinos a entrar en la historia a través de la figura patriarcal de José Arcadio Buendía, quien recibe de Melquíades **la fruta del Árbol de la Sabiduría** (los imanes) y pierde fácilmente su inocencia, agarra los imanes del “despertador” desoyendo a Eva (Úrsula) y olvida su gobierno, fascinado “por las cosas increíbles” que están pasando fuera de Macondo.

#### b) **Mitos históricos.**



Con la tentación del progreso científico José Arcadio Buendía entra en la Historia y con él Macondo entero, pasando de un estado de armonía original a otro de discordia, seducidos por las “cosas increíbles” que estaban ocurriendo en el mundo. Así se inician los mitos históricos de la novela; mitos que se concretan en **la historia de sus héroes**, de los cuales los más importantes quizá sean **Aureliano Buendía** y su madre, **Úrsula Iguarán**, y en el **ciclo del incesto**, que, junto con el **tema de la soledad**, es el más importante de la novela.

Para crear al personaje del coronel Aureliano Buendía García Márquez se basó, como es sabido, en tres modelos que tuvo presentes en numerosos momentos de su obra narrativa: su padre, su abuelo, y el general colombiano Rafael Uribe Uribe, en quien se inspiró al componer la leyenda del héroe liberal que promovió “treinta y dos levantamientos armados”. El carácter excepcional que le confiere le viene del hecho de ser el personaje **más marcado por la soledad** y por **su incapacidad para el amor**. Lloró en el vientre de su madre y ésta teme que nazca con cola de puerco; nace con los ojos abiertos, observando todo lo que ve a su alrededor; los campesinos piensan que el niño es un nuevo profeta; y su padre cree que tiene dotes de ventrílocuo. Su

habilidad mental, manifestada desde su nacimiento, sus dotes premonitorias y su rara intuición alquímica permiten encuadrarlo dentro del arquetipo que Jung establece para “el niño divino”. Sin embargo, su mayoría de edad transcurre de forma anodina hasta el “llamado” de la guerra. Se convierte, así, en el coronel Aureliano Buendía. Y su largo historial épico —“promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos”— subraya su esencial soledad, que se acrecienta ante el pelotón de fusilamiento. La experiencia radical de la “no ejecución” lo marcará para el resto de sus días. Vivirá como coronel encerrado “en el círculo de tiza de su inmenso poder”, hasta que, al fin, descubre “los privilegios de la simplicidad” y su verdadera vocación en su taller de platería. Aquí, alejado de toda realidad exterior, encuentra la serenidad de espíritu necesaria para admitir, confeccionando los pescaditos de oro, “que el secreto de una buena vejez no es otra cosa que un pacto honrado con la soledad”. Su muerte acaece en el lugar favorito de su padre (el castaño), con lo que repite, de algún modo, la inmovilidad de éste, de pie durante tantos años bajo el castaño, y reitera con ligeras variaciones la primera oración de la novela, en cuanto que ambas escenas está unidas por la experiencia de la muerte, la una ficticia y la otra real) y por la memoria del circo y del hielo. Con la muerte del coronel Aureliano Buendía se cierra el ciclo iniciado por esta primera fase del tiempo histórico, de la memoria y de la vida en Macondo.

Más esencial que la búsqueda de posibles modelos en la creación del **personaje de Úrsula Iguarán** —su abuela, su mujer— y de sus paralelos biográficos o históricos, tan importantes para el coronel Aureliano Buendía, lo que interesa subrayar del personaje es su **estrecha relación con la casa**, porque ésta refleja casi todas las vicisitudes de la vida, tanto en sus triunfos como en sus derrotas. No obstante la obvia obsesión de García Márquez por configurar el espacio casa, evidente en obras anteriores, es aquí, en *Cien años de soledad* donde ésta llega a ser el crisol de una vida

matriarcal, a la vez que



Casa Museo Gabriel García Márquez en Aracataca

la representación del proceso completo de toda una civilización. Al principio la figura de Úrsula Iguarán y de la casa son modelos de rústica simplicidad; pero el intento delirante de José Arcadio Buendía por crear otro sitio para la civilización la impulsa a rebelarse, erigiéndose desde este momento en el centro del poder. Para mantenerlo amplía la casa con vistas a las posibles bodas de sus hijos. Y aunque nunca más la vuelve a ampliar, no cesa de renovarla con cierta frecuencia. Cuando pierde la vista y el vigor físico, adquiere clarividencia, y si se ensimisma, no lo



hace como su hijo, el coronel Aureliano Buendía, sino vencida por la edad. En los últimos años de su vida pierde la razón, mezcla los tiempos (pasado, presente y futuro) y las personas (confunde a José Arcadio Segundo con Aureliano Buendía) y sufre un proceso de fetización (que volveremos a ver en el Bolívar de *El general en su laberinto*, 1989). De modo que al final “parecía una anciana recién nacida”, como especifica el narrador en feliz oxímoron. Con su muerte, la selva entra en la casa, vengándose del titánico esfuerzo fundador de la pareja original, y se inicia la

destrucción del clan, que acabará con el "huracán bíblico" del final de la novela, completando así, el gran ciclo selva-civilización-selva que sufrirá también Macondo.

En cuanto al **tema del incesto**, móvil del destierro y causa de la fundación de Macondo, resulta **la clave de la novela que hay que descifrar**. Es, junto con el tema de la soledad, el más relevante de la novela. Enriquecido con toda seguridad por la lectura de *Totem y tabú*, de Sigmund Freud, García Márquez establece un paralelismo analógico entre las ideas de Freud y el desarrollo discursivo de su relato. Así vemos que la violación del tabú del incesto se castiga en la novela con el destierro y con el terror psicológico que viven José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán; terror que luego será remordimiento y que, posiblemente influya en la conducta ejemplar que manifiesta la pareja en Macondo. Y su importancia se reafirma a medida que avanza la novela, hasta el extremo de que podemos afirmar que no hay Buendía que no sienta su atracción consciente o inconscientemente, hasta los que no lo son sanguíneamente. Las diversas parejas incestuosas, potenciales o consumadas (José Arcadio Buendía/ Úrsula Iguarán; Aureliano Buendía/ Pilar Ternera; José Arcadio Buendía/ Rebeca; Arcadio/Santa Sofía de la Piedad; Aureliano Segundo/ su hija, Renata Remedios; José Arcadio/ y su tía-abuela, Amaranta, etc.), se concretan finalmente en Amaranta Úrsula y su sobrino Aureliano Babilonia. El tabú, anunciado por los manuscritos y olvidado por los sucesores de Úrsula Iguarán y Pilar Ternera (con sus connotaciones nominales de 'tierna', 'ubre' y 'de naturaleza bovina'), termina cobrándose venganza: el niño de Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia nace "con cola de cerdo". Es el fin de la estirpe, como habían anunciado los manuscritos. Los lectores, en estrecha comunión con el último Aureliano, asistimos a la última madrugada de Macondo, conscientes con él de que "en los pergaminos de Melquíades estaba escrito su destino". Es así como concluye el mito apocalíptico.

### c) El mito apocalíptico

Ya hemos anticipado que los pergaminos son "la adivinanza del mundo", la clave del destino de Aureliano Buendía y de toda su familia, escrita con cien años de anticipación ("El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas"). Y **aunque están escritos en sánscrito**, y aunque Melquíades

había cifrado los versos pares e impares con dos claves distintas y había concentrado un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante (el tiempo presente-gramatical del epígrafe arriba citado) Aureliano Babilonia (nominalismo antitético del bíblico) puede leerlos sin la menor dificultad. Una operación de alquimia literaria que García Márquez ha ido preparando a lo largo de la novela elaborando deliberadamente la idea de la **eterna coexistencia del tiempo y del espacio**. Esta idea precipita, por ejemplo, la locura de José Arcadio Buendía, el patriarca. El pulcro cuarto de Melquíades, descrito en diversas ocasiones, anticipa también la metáfora de la eternidad ("cuarto eterno", se le llega a decir). La imagen del "espejo hablado", condensa la de la eternidad. La total identidad de los pergaminos con *Cien años de soledad*, a la vez sánscrito (mundo prehistórico) y castellano (símbolo de lo moderno) incide de nuevo en la idea de que **incluyen todo, la prehistoria y la historia, coexistiendo en un solo momento, que es el presente, y éste es eterno**. Como vemos, una imagen cósmica que se materializa al principio y al final de la novela. O, si se prefiere, **una imagen aleph** del mundo, con la particularidad de que para Borges la visión del Aleph es momentánea y está inserta en la propia narración del cuento, mientras que para García Márquez es la misma narración y responde (siguiendo a N. Frye) a una **visión apocalíptica**. Desde luego, si unimos la idea del apocalipsis con la "imagen cósmica" de la creación macondina, desciframos sin especial dificultad todos los enigmas de *Cien años de soledad*.

Ahora bien, ¿qué características de la literatura apocalíptica se dan en esta novela? Recordémoslas brevemente: 1) La literatura apocalíptica nunca es oral, sino que está escrita en libros ocultos que se revelarán a los hombres "justos", o "rectos", al final del mundo. Sólo Aureliano Babilonia ha engendrado un hijo por amor y sólo él, al final de la historia está en condiciones de poder descifrar los pergaminos (no olvidemos que su apellido sugiere la confusión bíblica de las lenguas, solo que en él ocurre todo lo contrario, las entiende todas); 2) La numerología es fundamental en la tradición apocalíptica y los cien años del título, y su significado dentro de la narración, confirman esta tradición; 3) La literatura apocalíptica interpreta la historia desde un punto de vista determinista, en la que todo está predeterminado. En *Cien años de soledad* también todo está predeterminado, como vemos al final de ella; 4) Como

buena literatura apocalíptica, la novela garciamarquina transcurre hacia la destrucción inevitable. En este sentido, nadie conoce mejor que Pilar Ternera “el engranaje de repeticiones irreparables” eternamente en movimiento (“la rueda giratoria”) que es la historia de la familia, “desgastada progresiva e irremediablemente por el eje”. A este **desgaste contribuyen las siete plagas** (otra vez la numerología bíblica) del insomnio y el olvido, las guerras civiles, la decadencia con la explotación del banano, el diluvio, que dura cuatro años, once meses y dos días, la irrupción de la selva devoradora, el huracán bíblico, que reduce Macondo a “un pavoroso remolino de polvo y escombros”, y la psicológica, la de la soledad, que es la más constante y de la que no se salva ningún Buendía.

La novela, ya lo anticipamos, es circular. Eso que hace que en sus últimos



momentos de vida todo Buendía regrese a su nacimiento o a un episodio del pasado remoto. Incluso Macondo, o la casa, completan el ciclo de aldea-ciudad ruidosa-aldea (en el primer caso), o selva-casa-selva (en el segundo). Y como en el *Apocalipsis*, un círculo dará lugar a la Nueva Jerusalén “de corrientes diáfanas y cristalinas”. La destrucción de Macondo podría equipararse con la destrucción bíblica de **una Babilonia Hispanoamericana**, si bien de forma antitética, pues sus personajes estaban de antemano condenados y no volverán a tener otra oportunidad en la tierra. Quizá convenga señalar la **aparente contradicción** que encierra la

circularidad espacial y temporal que rige la novela de García Márquez con la lineal esencialidad del *Apocalipsis* judeo-cristiano. Contradicción que no es tal, como aclarara Palencia-Roth, si recordamos que todo en el relato, incluso las palabras que Aureliano Babilonia se salta y no lee porque ya las conoce, está en los pergaminos y que la novela termina con una imagen cósmica en “el punto de epifanía”, donde se encuentran alineados el mundo apocalíptico y el mundo cíclico:

Aureliano nunca había sido más lúcido en ningún acto de su vida (...), porque entonces sabía que en los pergaminos de Melquíades estaba escrito su destino. (...) Era la historia de la familia escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. (...) En este punto, impaciente por conocer su propio origen, Aureliano dio un salto. Entonces empezó el viento tibio, incipiente, lleno de voces del pasado, de murmullos de geranios antiguos(...) No lo advirtió porque en aquel momento estaba descubriendo los primeros indicios de su ser, en un abuelo concupiscente (...) Estaba tan absorto, que no sintió tampoco la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó de los quicios las puertas y las ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos. Sólo entonces descubrió que Amaranta Úrsula no era su hermana, sino su tía y que Francis Drake había asaltado Riohacha solamente para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre, hasta engendrar el animal mitológico que había de poner término a la estirpe. Macondo era ya un pavoroso remollino 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 estuviera viendo en un espejo hablado. Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones (...) Sin embargo, 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 la memoria de los hombres (...) y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra

*Cien años de soledad* es una novela total, que encierra en sus páginas la historia de una fundación, de una saga familiar que vive un temor profético, y, metonímicamente, la historia de América Latina y la Historia Universal de la humanidad. Es lógico, por tanto, que, en su originalidad, el discurso narrativo que la constituye establezca un diálogo permanente con la literatura universal. La Biblia y el Apocalipsis, ya lo hemos visto, están en la base de su creación literaria. Cervantes subyace en el paralelismo entre la historia de Cidi Hamete, que dice encontrar de forma casual, y los pergaminos de Melquíades, aunque el primero carezca del papel "iniciador" que tiene el segundo. Y la técnica de entrelazar la ficción por medio de alusiones o repeticiones, con el fin de crear un solo mundo ficticio y autónomo, la toma de Joyce y Faulkner.

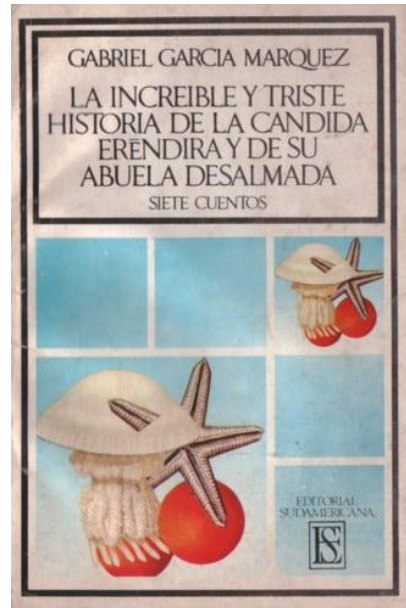


Escritores hispanoamericanos del *boom*: García Márquez, Jorge Edwards, Mario Vargas Llosa y José Donoso, 1974

Pero tampoco debemos olvidar el diálogo que el autor establece con textos fundamentales de la narrativa hispanoamericana del *Boom*, mostrando por vez primera de forma deliberada y consciente, **una literatura continental, con su propia tradición**, que se ve a sí misma como un sistema coherente: el fantasma de la nave corsaria de Víctor Hugues, con el velamen desgarrado por los vientos, que José Arcadio cuenta a su familia haber visto en el Caribe, forma parte de la enumeración de prodigios narrados por el autor, pero también la figura de Hugues resulta el personaje fundamental de *El Siglo de las Luces* (1962) de Alejo Carpentier; de igual modo, el coronel Lorenzo Gavilán, que aparece en las luchas sindicales contra la compañía bananera, es un personaje secundario de *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes; y el cuarto de París, donde Gabriel, un alter ego del autor, escribe incansablemente es el mismo "cuarto oloroso a espuma de coliflores hervidas" donde habría de morir Rocamadour, el hijo de la Maga y uno de los personajes de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. Con este mecanismo de **reutilización de personajes y motivos**, que García Márquez amplía a muchos otros textos de la literatura hispanoamericana, confecciona su narrativa a la par que **la instala en una tradición literaria propia**.

**10.4. El mundo de *El otoño del patriarca* (1975)**

10.4.1. Los seis cuentos que García Márquez publica en 1972 bajo el título de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* presentan al lector **una doble intertextualidad hacia el futuro y con el pasado** y constituyen, en palabras del autor, “ejercicios de piano, buscando el estilo que emplearía en el nuevo libro”. Esta afirmación permite pensar que García Márquez andaba por nuevos derroteros con el fin de exorcizar “los demonios” macondinos que todavía le quedaban en la cabeza. Es verdad que luego diría todo lo contrario, llegando a asegurar que “en realidad uno no escribe sino un libro(...) Yo estoy escribiendo (...) el libro de la soledad”. Sea como fuere, lo cierto es que *El otoño del patriarca* continúa *Cien años de soledad*, a la vez que, paradójicamente, la clausura (aunque no del todo, porque todos sus personajes posteriores también están marcados por la soledad). A nuestro juicio, la clave interpretativa de este doble movimiento se encuentra en los cuentos escritos en estos años, entre la creación de uno y otro mundos. En *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1968), se nos narra el mito de **la caída de los ángeles**, especialmente de Lucifer, bajo la forma de la historia de un señor muy viejo, dotado de alas. Curiosamente en el texto percibimos la actualización del mito a la vez que su desmitificación, ya que los esposos Pelayo y Elisenda aprovechan las dotes excepcionales del personaje para convertirlo en un espectáculo de circo, degradando sus milagros y desventuras para que resulten verdaderamente grotescos. Algunos detalles de la narración, como el idioma extraño que habla el “Señor de alas”, recuerdan al raro idioma hablado por José Arcadio Buendía. Otros, como el ambiente costero, el mar o el ascenso a general de cinco estrellas, prefiguran la ficción futura. Lo mismo ocurre con el cadáver del ahogado descubierto en *El ahogado más hermoso del mundo* (1968), cuyo tamaño recuerda de inmediato al coronel Aureliano Buendía, y el interés por convertirlo en un familiar, con sus dosis de incesto potencial, recuerdan de inmediato diversos momentos de *Cien*



*años de soledad*; pero su ubicación nos lleva a la costa caribeña. El cuento parte del descubrimiento del cadáver, y es tan grande que “no cabe en la imaginación del pueblo, como ocurrirá después con el patriarca. En *Blacamán el bueno, vendedor de milagros* (1968), anticipa tres aspectos esenciales de *El otoño del patriarca*: el tema del imperialismo y de la presencia militar extranjera en la imagen del “acorazado del norte”; la presencia del doble y la experiencia de la muerte y del recuerdo; y la resurrección de Blacamán. *El último viaje del buque fantasma* (1968) presenta un nuevo estilo, “una nueva frase, larga, envolvente, llena de ramificaciones”, que repite y amplifica lo narrado, como viera proféticamente Mario Vargas Llosa y encontraremos posteriormente en su relato sobre el patriarca. Y, por ofrecer algún ejemplo más, *Muerte constante más allá del amor* (1970), que es una inversión irónica del soneto de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte”, nos presenta la figura del senador Onésimo Sánchez, anticipo de la del dictador, que encuentra a la mujer se su vida “seis meses y once días antes de su muerte”, que no se resigna, como el coronel Aureliano Buendía antes, y como el patriarca después siente “terror y rabia” ante su propia muerte. Simultáneamente la belleza de la mujer amada, Laura Farina, se erige en reflejo y prefiguración de otras heroínas.

Todos estos personajes y motivos, y muchos más que no son del caso pormenorizar, nos permiten afirmar que las alusiones de estos cuentos a *Cien años de soledad*, actúan como exorcismos textuales, que prepararon a García Márquez para elaborar el mundo del Caribe que surge en *El otoño del patriarca*. El nuevo sendero se abre con el experimento lingüístico de *El último viaje del buque fantasma*, y continúa con la creación del senador Onésimo Sánchez, en *Muerte constante más allá del amor*. Este personaje, junto con los personajes previos de la Mamá Grande y del coronel Aureliano Buendía, **anticipa y prepara** la figura del patriarca, pudiendo considerarlo la síntesis exagerada de las tres anteriores.

#### **10.4.2. *El otoño del patriarca***

No deja de ser curioso el hecho evidente de la confusión de la crítica mundial en el momento en que apareció *El otoño del patriarca*, y de su valoración negativa inicial de la novela, especialmente en España, donde los lectores asociaron la figura

del patriarca con la del dictador, Francisco Franco, ignorantes de que García Márquez llevaba mucho tiempo explorando sobre la idea del poder absoluto y de que la realidad hispanoamericana deparaba numerosas figuras dictatoriales, perfectamente asimilables al personaje creado por el escritor colombiano, cuyos continuos desafueros parecen proyectarlos hacia un espacio fabuloso (recordemos, por citar dos ejemplos solamente, que Santa Ana dedicó solemnes funerales a su pierna amputada, y que Maximiliano Hernández quiso detener las epidemias de escarlatina en El Salvador cubriendo con papel rojo los faroles del alumbrado público). Es verdad que García Márquez se documentó notablemente sobre diversos dictadores



hispanoamericanos para la creación de su personaje (la novela presenta abundantes alusiones a diversos dictadores de la historia hispanoamericana, así como ecos literarios de *Tirano banderas* y de *El Señor Presidente*) pero de todos ellos sólo le interesaron **aquellos aspectos que subrayaban su personalidad excéntrica, exagerada, extraordinaria**, que le posibilitaran la transformación “lírica” del **tirano histórico en tirano mítico**, como aclarara en su entrevista a Elena Clementelli en 1975:

En *El otoño del patriarca* surgió un problema de estilo porque si lo narraba con estilo clásico tradicional con una estructura más o menos académica convencional, no habría salido sino una biografía (...) cualquier biografía auténtica real hubiera sido mejor que la mía porque la realidad en América Latina, sobre todo a nivel de los dictadores del Caribe, llega a formas absolutamente fantásticas y del todo inconcebibles (...). La única arma en mi poder para combatir contra la realidad, en este caso, era la literatura, era la poesía. Y así este mundo cruel, este mundo sanguinario, este mundo espantoso que es el universo del dictador, está tratado de modo absolutamente lírico, y el libro se presenta como un poema en prosa: un poema en prosa de cuatrocientas cincuenta páginas

Para conseguir el tono narrativo conveniente García Márquez necesitó **mitificar la materia prima** —la omnipresencia del dictador en la historia y en la cultura latinoamericanas— a través de la caricaturización hiperbólica de los personajes históricos y de las técnicas narrativas necesarias para adaptarlas a la

creación de un personaje mítico y a las condiciones sin las cuales no era posible que dicho personaje cobrara existencia e identidad. Una de estas técnicas es la **intertextualidad**, que en *El otoño del patriarca* opera sobre el discurso narrativo, produciendo tres transformaciones míticas de otros tantos personajes históricos, que se funden con el personaje del patriarca: **Julio César, Cristóbal Colón y Rubén Darío**.

Para insertar la muerte de César en el episodio de la muerte del doble del patriarca (recordemos que en España se rodó unos años después “Espérame en el cielo”, en la que tiene lugar la muerte del doble de Franco) García Márquez estudió detenidamente a **Plutarco y a Suetonio**. Y, desde luego, son evidentes las semejanzas entre ambos personajes: tanto a César como al patriarca les da por corregir el tiempo; ambos viven bajo **la presión de los augurios** y se asocian con **prodigios astronómicos; sufren epilepsia** y tienen la reputación de ser buenos amantes; ambos **abusan del poder**; y ambos, en fin, **viven bajo la sombra del asesinato** y después de muertos **reciben “honoros divinos”**.

La figura de Cristóbal Colón es utilizada en la **revisión de los orígenes de la historia de América**, anticipándose en una década a los planteamientos postmodernos de la “nueva novela histórica hispanoamericana”. El episodio utilizado, extraído del *Diario de Colón*, se inserta en el texto de la novela a través de la **técnica del eterno retorno** (“y evocó otra vez y vivió de nuevo...”) destruyendo la arrogancia cultural que se desprende de las palabras del descubridor mediante las burlas de los “descubiertos”. Con una simple operación mental **cambia la perspectiva del hablante**, poniendo en boca de los aborígenes americanos las palabras del Almirante para destruir la mentalidad colonial eurocentrista, exaltando incluso el dominio que los naturales tienen del castellano frente al recién llegado (aunque no pueda soslayar las secuelas imperialistas que este hecho histórico acarreó: “y vio el acorazado de siempre que los infantes de marina habían abandonado en el muelle...”). La ironía que se desprende de estas páginas es notable. Parece que el colombiano pretendiera vaciar de todo contenido histórico y mítico la llegada de Colón a América, empeñado como estaba en mostrarnos otro aspecto importante de la realidad hispanoamericana, concretada en la frase “Siempre hay otra verdad detrás de la

verdad que conocemos como la realidad histórica" (idea que explicitará muchos años después Carlos Fuentes en la confección de su novela *Los años con Laura Díaz*, 1999).

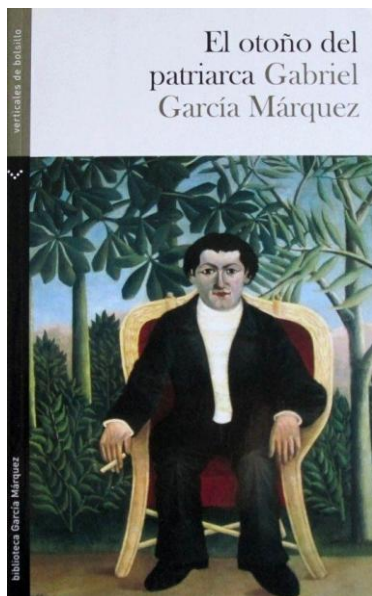
El personaje histórico Rubén Darío, como mostrara Michèle Sarrailh en 1978, no juega un papel importante en la novela, porque entra y sale rápidamente de su escenario, Pero sí es constante su presencia poética en el libro. Así, cuando el pueblo penetra en el palacio se encuentra con un mundo dariano, decaído y corrompido "por la hedentina de boñigas y fermentos de orines de vacas". Son frecuentes también las alusiones a versos de Darío, como los de "Sonatina", que recita el ciego callejero, aunque por el contexto se infiere que García Márquez realiza una **doble parodia literaria**: por un lado al mundo dariano de la época del poema; y por otro, al mundo del patriarca en la novela. Lo mismo ocurre con la inserción del primer verso del "Responso a Verlaine" ("Padre y maestro mágico, liróforo celeste") utilizado para subrayar la tremenda ironía que supone el que un hombre como el patriarca, ignorante y analfabeto proclame la divinidad estética de Rubén Darío. Las mujeres del "amor" del patriarca presentan también paralelismos con las de Rubén, aunque su distinta relación con las rosas, sugiera que ambas son **figuras opuestas para el universo novelístico del colombiano**.



Entre las diversas oposiciones que afloran en el texto, destacan las siguientes: Darío fue amado por las muchedumbres de América; el patriarca más bien es tolerado; Darío fue un poeta excelso; el patriarca es analfabeto; el nicaragüense fue una figura internacional de la literatura; el patriarca lo es de la política en su versión más retrógrada y provinciana; Darío nunca tuvo poder; y el dictador es un hombre con poder y obsesionado por el poder. Contrastes que constituyen la base de una dinámica personal y simbólica, y que se manifiestan plenamente en "la velada lírica del Teatro Nacional. De esta escena quiero subrayar, más que el saqueo sistemático que García

Márquez realiza de los versos de “La Marcha Triunfal”, los pensamientos que estos versos provocan en el propio patriarca, asombrado por el fenómeno Darío e impotente ante su imaginación poética. Impotencia que vemos reflejada en la **antítesis** entre la **musicalidad y altisonancia del poema y la crudeza escatológica y la pobreza del lenguaje del dictador**. Todo ello constituye un homenaje explícito del novelista al poeta; pero a la vez un manifiesto irónico, expresado en el tratamiento que lleva a cabo de la “buena nueva” anunciada en la novela al reliviar irónicamente a Darío como el mito literario más grande de América Latina

*El otoño del patriarca* relata la historia de una sola figura poderosa, si no muerta, solitaria y moribunda, elevada por un proceso de engrandecimiento (y simultáneamente de degradación) a la categoría de patriarca. Ya el hecho de no darle nombre, siendo el protagonista de la novela, y de hacerla conocer sólo como el “patriarca” la convierte en un vehículo de mitificación literaria doble: de un lado,



porque con esta denominación García Márquez convierte a su personaje en un arquetipo; de otro, porque tal sobrenombre lo emparenta de inmediato con los patriarcas bíblicos, caracterizados sobre todo por su poder sobre los demás y por su excesiva longevidad. Es decir, que por el mero hecho de enaltecerlo a la categoría de patriarca contribuye a su mitificación; pero a la vez, la comparación de sus cualidades personales con las de los patriarcas bíblicos, piadosos y justos, le sirve para desenmascararlo.

En este sentido, el texto narrativo constituye un **proceso permanente de mitificación y desmitificación**, en el que se desenvuelve la aventura mítica del protagonista, que, en alguna de sus fases de su vida se asemeja a las de héroes mítico-religiosos como Cristo, Buda, Ulises, o Edipo. Cada una de sus etapas está marcada en la novela con una **frase temporal**: los “tiempos de los godos” coinciden con la juventud del patriarca; los “buenos tiempos” con el comienzo de su reinado patriarcal; y los malos tiempos con la muerte de su madre. Asimismo, su vida y su reino están pautados por la palabra que mediatiza

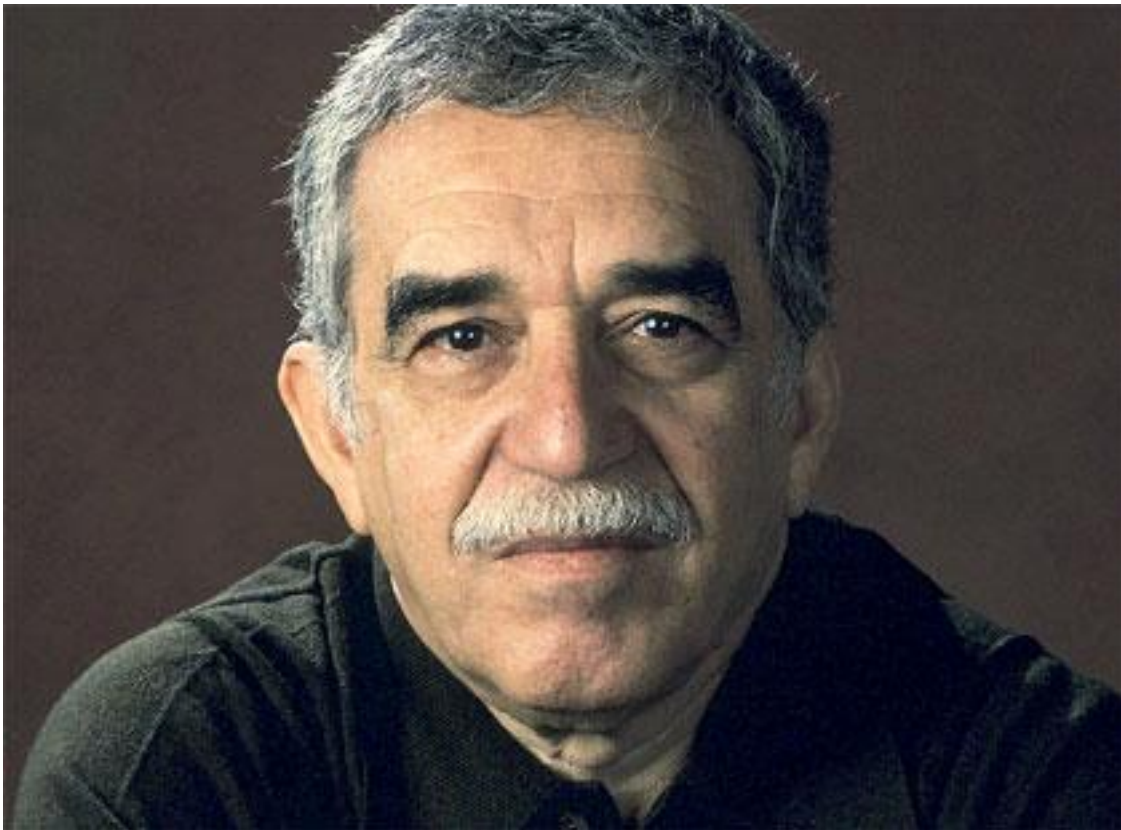
al título de la novela, el otoño, con diversas variantes (“las vísperas del otoño”, “la plenitud del otoño”, etc.). Veamos brevemente algunas de ellas:

Su **nacimiento extraordinario** guarda cierta relación con el nacimiento del coronel Aureliano Buendía, y con Jesucristo, porque su madre, a imitación de María, dice “haberlo concebido sola” (luego sabremos que han sido tantos los posibles padres que no se puede identificar a ninguno). La adivina del circo la augura que será rey, porque no tenía líneas en la palma de la mano. Coincide con “el principio de los tiempos”, que significa simultáneamente “el tiempo de los godos” y el “llamado” de la aventura revolucionaria. Pero nuevamente se separa el novelista del esquema mítico al hacer que su héroe no comience abandonando el palacio, sino invadiéndolo. Lugar simbólico que se erige en el reino de la oscuridad, donde inicia el patriarca su largo reinado **atravesando el umbral** inmediatamente después de la caída de Lautaro Muñoz, el déspota ilustrado, en vivo contraste con su personalidad iletrada.

Sus **ayudantes**, empezando por su madre que está descrita en su doble vertiente como estorbo desmitificador y como consejera principal, y continuando por Saturno Santos, Patricio Aragonés, Rodrigo Aguilar y José Ignacio Sáenz de la Barra conllevan todos la **máscara del auxiliar amistoso y en verdad auténtico enemigo**. Es muy revelador al respecto el diálogo que sostiene con Patricio Aragonés, su doble, cuando éste se está muriendo, como consecuencia del veneno destinado al verdadero patriarca y se atreve a recriminarle la maldad de sus actuaciones. El mitema se corresponde con “la lucha del hermano, del que el protagonista sale victorioso, pero también con el enfrentamiento del héroe con su propia muerte en su doble. Por eso es a partir de aquí, “en estas horas solitarias de su falsa muerte, donde comienza su verdadero otoño, su irreversible desilusión con los hombres”

La experiencia de la muerte del doble, en la apoteosis de su despotismo, le lleva a una desconfianza extrema con sus allegados, pero también a la constatación de que no es posible gobernar completamente solo y que tiene que depender, él también de otros hombres. Es entonces cuando tiene lugar su boda con una monja –esposa de Dios- que se llama sintomáticamente Leticia Nazareno (“el **matrimonio sagrado**”). Durante la ceremonia nupcial tiene lugar el nacimiento de su hijo, nombrado

“Emanuel”, y con él comienza una nueva época, que irónicamente representa “malos tiempos para el pueblo” y presagio de los futuros infortunios del propio patriarca, pues unos perros cimarrones descuartizan a su familia en el único momento en que deja de protegerla.



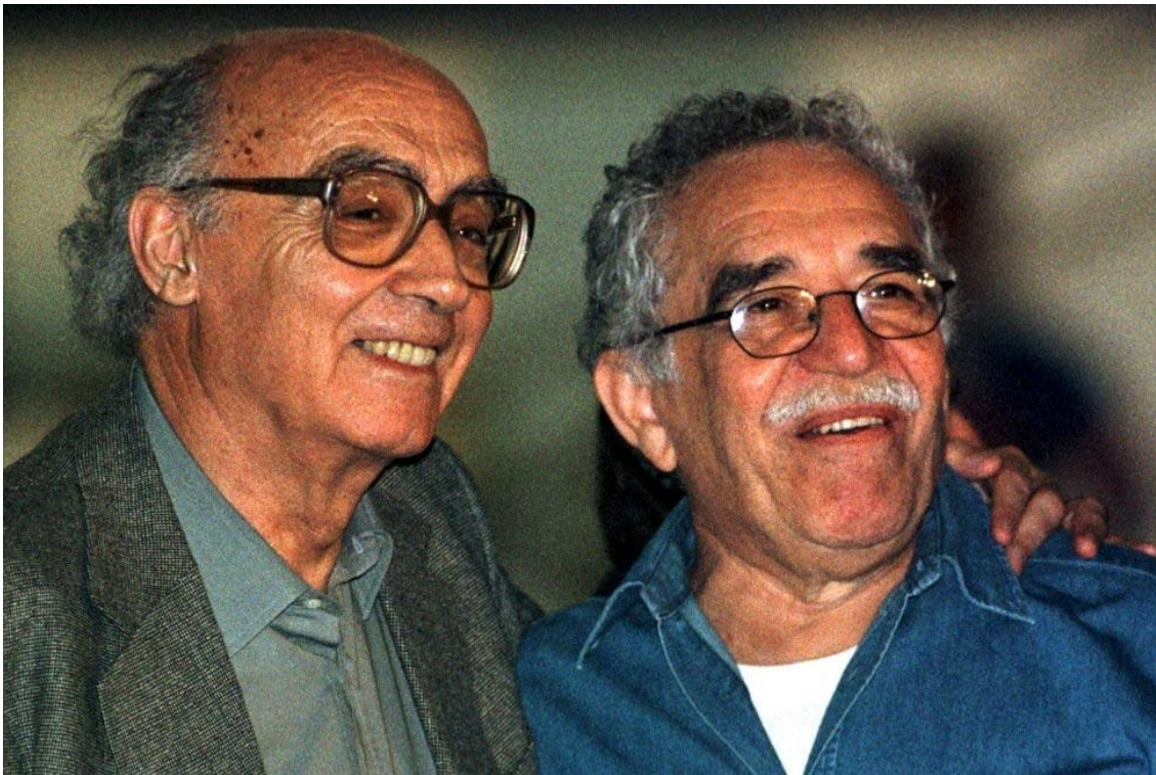
Con el asesinato de su familia comienza la **huida** definitiva del patriarca, que ya casi no sale de su palacio y se desinteresa por la política, que deja en manos de su favorito José Ignacio Sáenz de la Barra, quien halagándolo llega a decirle: “Usted no es el gobierno, general, usted es el poder”. Desde entonces su mandato es ilusorio, encerrado en su senilidad. Y aunque finalmente reacciona contra su favorito, ya se encuentra en “las postrimerías de su otoño”, arrastrando “sus densas patas de monarca cautivo” por los corredores del palacio, y parece más un abuelo inútil y olvidado que una figura patriarcal. En este estado tiene que vender el mar a los estadounidenses y padece una aflicción senil: su atracción por las colegiales.

Éste es el **regreso triunfal del héroe**, un trágico y patético regreso al mundo a través de la senilidad, y su destino “heroico”, no es el nirvana ni su compromiso con el mundo, para el que ha traído el elixir salvador. Es su cadáver, “tronchado de raíz por el

trancazo de la muerte, (...) y ajeno a los clamores de las muchedumbres frenéticas que se echaban a las calles cantando los himnos de júbilo(...) y ajeno para siempre jamás a las músicas de liberación y los cohetes de gozo y las campanas de gloria que anunciaron al mundo la buena nueva de que el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado”.

Ya hemos visto, especialmente en *Cien años de soledad* cierto dislocamiento del orden cronológico en la historia el calor del tiempo mítico. Ello implica la perennidad de cualquier hecho, que, porque existió alguna vez en un tiempo, permite que esté siempre presente en el autor. Es la idea antigua del **uroboros**, del presente eterno (García Márquez llegó a afirmar que “el orden cronológico no me importa en absoluto”), que se concreta en su novelística en la técnica del **eterno retorno**. Uno y otra se pueden estudiar bajo diversos aspectos. Uno de ellos es la repetición, bien de los personajes (los Buendía) o de los hechos cotidianos. Así ocurre en *El otoño del patriarca*, donde la **rutina** subraya la circularidad cotidiana en la vida del individuo. A través de esta comprendemos mejor la relación del poder con la vida diaria, las vicisitudes de la vejez, los efectos de la abulia y la soledad. El patriarca, después de pasar su vida acumulando poder y erigido ya dictador absoluto, se aburre y comienza su estancamiento personal, su putrefacción en vida. De ahí que el escritor conceda gran importancia a los hechos habituales (su ritual nocturno se describe cinco veces, y la pequeña variación de detalles supone un cambio de sentido en cualquier episodio). Su peso abrumador hace que dichas actividades puedan cumplirse, en parte, sin que las realice **este patriarca** en particular, posibilitando “la reducción radical de su poder”. De este modo el patriarca llegará a convertirse en un “monarca cautivo” durante el gobierno de Sáenz de la Barra. La pérdida del dominio sobre la rutina nocturna en palacio lleva aparejada la pérdida de poder político. En este sentido hemos de recordar que dicho automatismo es, en relación con el espacio que recorre, circular; es decir, que el patriarca da vueltas por el palacio, como si se estuviera encerrado en varios círculos concéntricos, cada vez más pequeños, despidiéndose poco a poco del mundo para enclaustrarse en su cuarto, en el centro del palacio. Su dormitorio pasa a ser el verdadero **axis mundi** de la novela e incluso del propio patriarca. Es el **centro y el origen del poder**, de la creación y del misterio.

Los vocablos “defensa” y “círculo” inciden en la idea de “castillo”, o de bastión defensivo y tienen que ver con una sociedad medieval, o, en su versión



contemporánea, con una sociedad dictatorial (frente a una sociedad democrática, cuyo triángulo implica la independencia de los tres poderes: ejecutivo, legislativo y judicial). Como el coronel Aureliano Buendía, el patriarca se aísla absolutamente en su “círculo de tiza”. Y ello se refleja en los escasos personajes importantes de la novela que participan del centro del poder, bien por el temor permanente a un atentado, o por considerar el patriarca innecesario consultar al pueblo. Para el resto de la gente se presenta de forma impersonal en ceremoniales, y siempre con sus “círculos protectores” (su único descuido supone la muerte de su mujer y de su hijo). Además, su país es también otro *axis mundi*, hecho a su modo: “...no había otra patria que la hecha por él a su imagen y semejanza con el **espacio cambiado** y el **tiempo corregido** por los designios de **su voluntad absoluta**”. Lo que no tiene en cuenta es que su “eje patriarcal”, como el de los Buendía, no es eterno y sufre su progresivo desgaste. El círculo no puede impedir el derrumbe inevitable de su cuerpo. Al fin y al cabo, el patriarca es mortal.

En la novela el **círculo hermenéutico** actúa en dos niveles simultáneamente. El primero consiste en el enfrentamiento entre el **lector** y el **texto** de la novela entera. El segundo en el enfrentamiento del “**nosotros narrativo**” con la **muerte del patriarca**. Dicha muerte podría considerarse incluso como otro texto que hay que descifrar; acto en el que participan tanto los lectores como el pueblo, o los súbditos del patriarca. Desde esta perspectiva, descubrir la verdad sobre su muerte equivale a “entender” la novela. Para ello García Márquez presenta en el comienzo de los seis capítulos que constituyen la novela una **fenomenología de la experiencia de leer y de entender**. ¿Qué será lo que el narrador uno y múltiple- entiende de lo que está viendo? ¿Qué será lo que los lectores de la obra han de entender en la primera lectura? ¿Qué hemos aprendido de cada capítulo que nos pueda llevar a la comprensión del siguiente? ¿Cómo hemos de entender los seis comienzos, una vez llegados al final de la novela y descubierta la “verdad” sobre la muerte del patriarca (o si no la verdad, otra versión

José Saramago y Gabriel García Márquez

más de la verdad)?

La primera oración del capítulo I subraya la idea de “podrida grandeza”, lo que puede referirse tanto a la del palacio presidencial como a la del cadáver que todavía no hemos visto. El pueblo invade el palacio y de repente se instala “en otra época”. Lo que ve es “el enorme desorden y abandono” en que se encuentra y después al cadáver vestido de una forma concreta. La reflexión sobre la visión última lo lleva a la negación de lo visto, “porque nadie sabía cómo era el patriarca”, de modo que el lector penetra con ellos en la **incertidumbre de lo visto**. Por eso los comienzos de los restantes capítulos relatan los **cambios en el retrato del patriarca** que vamos obteniendo. Por los datos ofrecidos en el capítulo I sabemos que el patriarca está fabricando el **mito de su propia muerte** y de su prefiguración a través de los lebrillos. Es así cómo avanza la narración a través de la inseguridad, que actúa como resorte en el pueblo y en el lector. A partir del capítulo IV comienza la “fabricación de la realidad”, “la creación de la ilusión”, o la **mitificación** de la figura del patriarca. Desde este momento García Márquez no nos vuelve a contar cómo se descubre el cadáver, sino más bien qué es lo que se hace con él una vez que ha sido descubierto. Es decir, alguien indeterminado

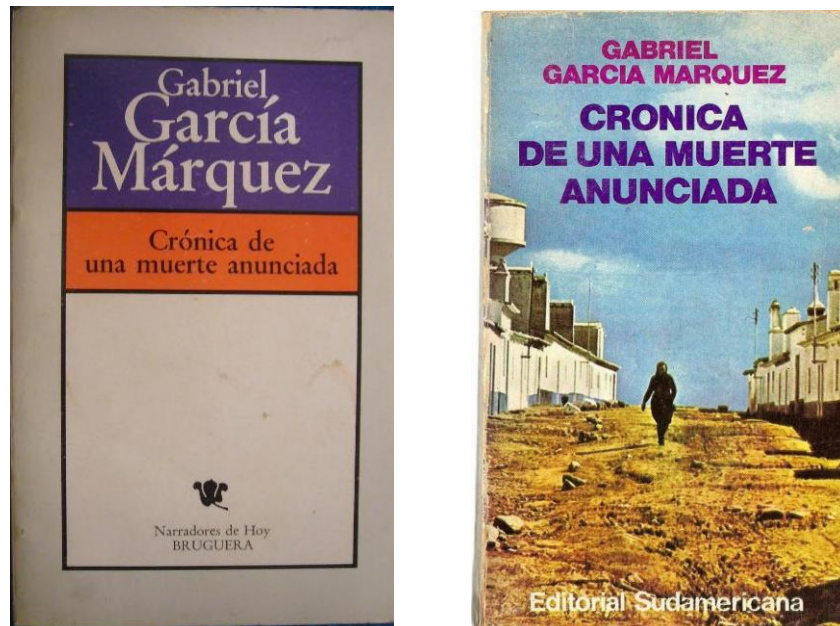
está inventando su muerte. El lector sigue sin saber cómo murió, pero somos conscientes de que la gente está creando una máscara pública, una presencia que las **muchedumbres han de ver y de reconocer** como el patriarca. Así el capítulo V se inicia con el invento de la apariencia física del dictador y del proceso de su muerte. Por lo narrado en él nos enteramos de la **versión oficial** de su deceso. Y aunque nosotros, los lectores sabemos que no es la correcta, no llegamos a conocer si la gente del pueblo se entera de la versión "correcta"- De modo que en el último capítulo el proceso de mitificación nos muestra un cadáver de vitrina, un retrato casi totalmente confeccionado; pero seguimos sin saber cómo murió: si el patriarca muere "descalzo y con la ropa de menesteroso que llevaba puesta", ¿cómo es que la gente lo encuentra "vestido en uniforme de lienzo? Descubrimos que eso también ha sido un engaño y lo único que nos reconforta es la seguridad de que al mori, el patriarca vuela "hacia la patria de tinieblas de la verdad del olvido". La última verdad, pues, es esa, la del olvido, en un tono que recuerda al final de *Cien años de soledad*.

## 10.5. Hacia la concreción histórica: sus últimas novelas

### 10.5.1. *Crónica de una muerte anunciada*

Seis años después de *El otoño del patriarca* García Márquez regresa a la ficción novelística con *Crónica de una muerte anunciada*. Basada en un hecho real vivido por el escritor siendo joven periodista y teniendo presente **el modelo establecido por Truman Capote** en su novela *A sangre fría* (1966), en donde la investigación periodística se convierte en el eje fundamental de la reconstrucción de la tragedia, se nos cuenta la ineludible muerte de un personaje, Santiago Nasar, que permanece ajeno a la venganza que se cierne injustamente sobre él, pese a que el pueblo entero lo sabe, aunque no se crea las amenazas que los hermanos Vicario andan propalando. El epígrafe inicial de Gil Vicente ("La caza de amor es caza de altanería") la sitúa en una tradición hispánica, traspasada por los códigos de la **hombra** y el **honor**. Bajo la apariencia de una novela policíaca, se esconde la fatalidad de una tragedia que dirige al personaje a su destino inexorable, mostrada a través de una encuesta periodística que nos oculta y nos revela a la vez las claves que nos llevan al desenlace de la historia. Todos los elementos de la novela conducen al fatal desenlace, en un ambiente de

máxima tensión y de suspense: el pueblo entero conoce la amenaza que se cierne sobre Santiago Nasar, pero nadie la avisa del peligro, y los que quieren revelársela llegan tarde; la interpretación de los sueños que tienen el protagonista y su madre es errónea; e incluso la continua declaración de intenciones de sus verdugos, produce el efecto contrario.



La reconstrucción de los hechos que realiza el narrador, con un claro componente autobiográfico, nos permite percibir el **modelo policíaco elegido**, pero simultáneamente **su separación**, porque el lector sabe desde la primera frase que los gemelos Vicario van a asesinar a Santiago Nasar, sabe cuándo lo asesinan, y cómo y por qué lo hacen, de tal forma que el esclarecimiento de los hechos parece quedar resuelto desde el principio. Y sin embargo *Crónica de una muerte anunciada* es, sobre todo, **una obra con final abierto**- La historia, por todos conocida y muy sintetizada, se precipita con el repudio que Bayardo San Román lleva a cabo de su esposa, Ángela Vicario, la misma noche de bodas porque descubre que no es virgen. En el afán de recuperar su honor perdido, los hermanos Vicario preguntan a su hermana por el autor de su deshonra y ella les dice que Santiago Nasar (aunque el lector siempre está convencido de su inocencia).

Así discurre vertiginosamente la novela hacia su desenlace trágico: todo se concentra alrededor del momento en que el tiempo mismo parece detenerse (el

momento de la muerte). Por eso creo que el término crónica de su título (que incide en el plano periodístico y en el histórico literario) no parece el adecuado para explicar el paso del tiempo en el relato, porque encontramos el tiempo del lector; el del narrador-García Márquez, que incluye el de la investigación periodística y la narración de los hechos; y todos los tiempos de la gente relacionada, de algún modo, con el crimen. En este sentido nos recuerda de nuevo al tiempo circular de novelas anteriores, en que el presente y el pasado se encuentran en un vaivén parecido al del ciclo hermenéutico entre el saber y el ignorar. Con este círculo García Márquez demuestra otra vez lo difícil que es establecer la verdad sobre cualquier hecho y lo incompleta que resulta toda investigación. Como en su novela anterior, se nos presenta **“una fenomenología del acto de leer” y del proceso de interpretación**, para indicarnos cómo, aún después de saber todo lo que se puede saber de un hecho, existe y existirá siempre **“otra verdad detrás de la verdad, otro círculo detrás del círculo, otra interpretación nueva**

Por otra parte, la alusión a su novelística anterior no es meramente retórica. En la novela hay alguna que otra mención al mundo de los Buendía; la búsqueda del olvido que persigue Ángela Vicario a través de la máquina de bordar, recuerda la intención final del “orfebre” Aureliano Buendía con la elaboración de sus pescaditos de oro, y como él encuentra al final la serenidad de su alma; Santiago Nasar y su madre, al no reconocer los presagios, perpetúan al patriarca y a su modelo mítico, Julio César (repetida su muerte en la del protagonista). De modo que bajo la apariencia de una narración lineal, García Márquez parece completar en ella varios ciclos: el de la autobiografía, porque regresa a un episodio de su juventud; el de la profesión, porque vuelve al periodismo; el del estilo, porque retorna a una prosa de sutil simplicidad; el del mito, porque adopta de nuevo la fatalidad y el destino inexorable como temas míticos en el sentido de la tragedia clásica; y el de la historia de la literatura hispanoamericana porque regresa, con su título, al género con que se inicia dicha literatura (la crónica).

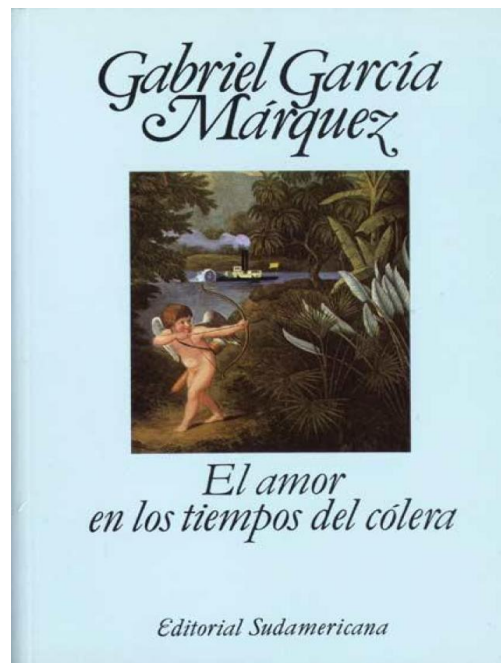
#### **10.5.2. *El amor en los tiempos del cólera* (1985)**

La obtención del Premio Nobel de Literatura en 1982 supuso el reconocimiento mundial a su inmensa calidad como novelista, pero también a la descomunal realidad

histórica de Hispanoamérica, plasmada magistralmente por numerosos escritores hispanoamericanos a lo largo del siglo XX. Desde entonces y hasta su muerte, García Márquez mantuvo unas líneas creativas basadas en viejos temas de su literatura, como la soledad, el poder y el amor, tensionados entre la esperanza y el pesimismo que parecen embargarlo. Precisamente el último –el amor– será el tema fundamental de la novela que nos ocupa, construida sobre la **hipérbole** de un amor interrumpido durante cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días, hasta que la muerte del marido de Fermina Daza, el doctor Juvenal Urbino, posibilita tan original desenlace. El tema, al parecer le surgió de una especie de **contaminación** entre la historia familiar (tanto el padre del autor como el protagonista son telegrafistas, tocan el violín y se enamoran de una joven con la oposición de sus padres) y un hecho de una nota periodística donde leyó la historia de una pareja de octogenarios que desde hacía cuarenta años se reunía en el mismo hotel de Acapulco para pasar sus vacaciones, hasta que su muerte inesperada, aflora la realidad de una pareja de amantes, en el que cada uno tenía su respectiva familia legítima.

Basado en la novela realista decimonónica (Flaubert), el texto del colombiano constituye una **educación**

**sentimental** del siglo XX, en la que sus protagonistas, Florentino Ariza y Fermina Daza, culminan su amor al final de sus vidas y ya octogenarios. A la par establece una anatomía de todas las formas del amor (adolescente y senil, espiritual y físico, marital y adúltero) en la que encontramos rastros de la novela folletinesca, la radionovela, la novela erótica (algún crítico ha llegado a hablar de la erotomanía de Florentino Ariza) y el género epistolar. Variados modelos, que García Márquez funde en un crisol personal para ofrecernos una irradiación burlesco-carnavalesca de la sociedad cartagenera de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, que matiza con su ironía y con la presentación contrastante de los diversos espacios de la novela. La



acción de la novela se sitúa en su querida Cartagena de Indias sometida a la epidemia del cólera morbo. Es ahí donde Florentino Ariza se prepara para su gran amor (Fermina Daza); lo imagina mil veces y lo experimenta con numerosas mujeres. Los enormes prejuicios de la sociedad cartagenera, con su sociedad estratificada socio-racialmente y su petrificación, hubieran hecho imposible un final feliz. De ahí que la solución sea el río, como metáfora de la vida que pasa y de movimiento, a la vez que la única salida factible en ese viaje sin fin de los enamorados, río arriba y río abajo:

El capitán miró a Fermina Daza y vio en sus pestañas los primeros destellos de una escarcha invernal. Luego miró a Florentino Ariza, su dominio invencible, su amor impávido, y lo asustó la sospecha tardía de que es la vida, más que la muerte la que no tiene límites.

¿Y hasta cuándo cree usted que podemos seguir en este ir y venir del carajo? Le preguntó.

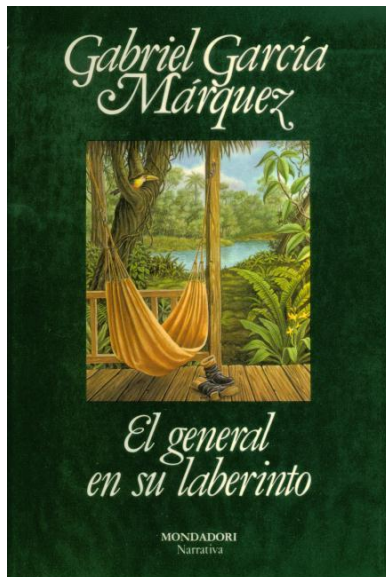
Florentino Ariza tenía la respuesta preparada desde hacía cincuenta y tres años, siete meses y once días con sus noches.

Toda la vida—dijo.



### 10.5.3. *El general en su laberinto* (1989)

Supone una nueva aproximación a los misterios del poder, representado aquí por uno de los personajes más importantes de la historia de América Latina: Simón Bolívar, si bien en su momento de mayor declive físico y moral. Inspirado, al parecer por el relato *El último rostro*, de su amigo Álvaro Mutis, García Márquez reconstruye el último tramo de la vida del Libertador con una minuciosidad digna de encomio. Mucho se ha hablado sobre la autenticidad histórica de la novela y sobre el posible "agravio" a la figura del prócer caraqueño. Pero también es cierto que la historia aflora en esta como en todas sus novelas, si bien en las anteriores era para exagerarla y conseguir con esta caricatura la difuminación de los contornos de la realidad narrada, y aquí no se limita a reproducir la realidad externa, con más o menos fidelidad, sino que la traspone con mecanismos de ficcionalización que le permiten



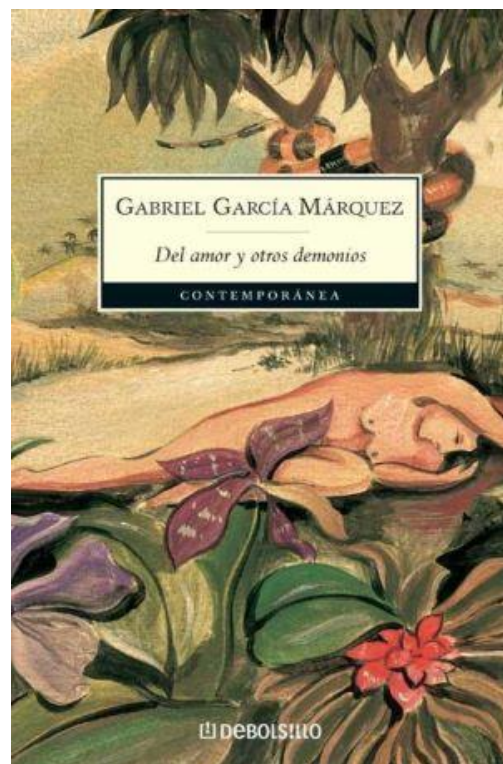
situarla en el mismo plano que los datos declaradamente imaginarios. Ello no quiere decir que el colombiano no realice un profundo esfuerzo de documentación, usual en todas sus obras, hasta extremos preocupantes. Su obsesión de autenticidad le lleva en *El general en su laberinto* incluso a modificar una escena en que Bolívar se come un mango, porque “es históricamente imposible”, ya que por aquel entonces todavía no se había introducido esta fruta – de origen asiático- en América. Quizá, por eso, la

crítica ha dudado en la identificación de su género, como novela histórica o como biografía novelada,. En cualquier caso, hemos de tener siempre presente que su preocupación fundamental en esta novela fue conseguir **un aura de cotidianidad a partir de la autenticidad histórica**.

Estructuralmente podría considerarse una réplica de *El amor en los tiempos del cólera*. Si en aquella se trataba de la navegación indefinidamente prolongada de los enamorados, al fin de sus días, por un río fuera del mundo, en esta se trata del último viaje de Bolívar al final de sus días desde Santa Fe de Bogotá, en mayo de 1830, hasta su muerte, cerca del Caribe, el 17 de diciembre, acompañado por sus soldados más fieles. El desarrollo de la acción es mínimo y deja paso a la rememoración del pasado, ya que el protagonista, enfermo y envejecido prematuramente, está imposibilitado de actuar, no de forma heroica, sino simplemente airoso, aplastado por el fracaso de sus ideales para la Gran Colombia, y en un ambiente hostil, abandonado por todos y traicionado por los más. Es una lucha consigo mismo y con su dignidad contra una realidad para la que no le quedan fuerzas con que enfrentarse. Con maestría García Márquez describe el pequeño cortejo militar que rodea a Bolívar en su viaje final, así como la antítesis hiperbólica entre la **fragilidad física** del general –casi fetizado, como Úrsula Iguarán- y su **enorme voluntad**, que mantiene en jaque al resto de los personajes de la novela, en un supremo esfuerzo por conservar unida a la Gran Colombia, ideal bolivariano que se desmorona tan inexorablemente como su vida.

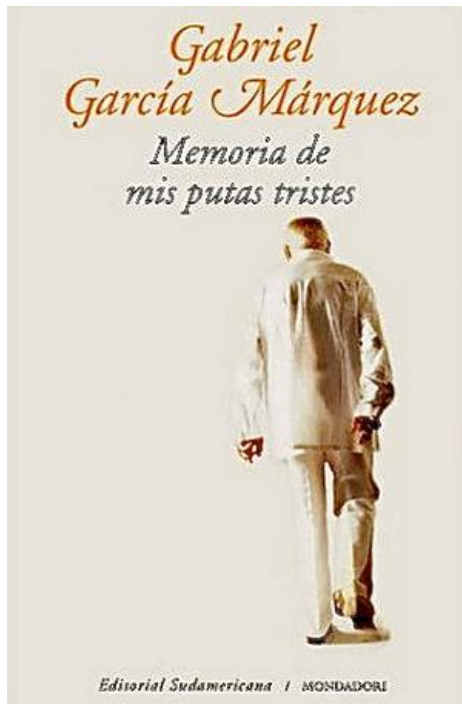
#### 10.5.4. *Del amor y otros demonios* (1994).

En muchos sentidos es, como ha afirmado Camacho Delgado, un homenaje múltiple. En primer lugar, a la figura de Clemente Manuel Zabala, quien le ayudó en sus comienzos periodísticos en *El Universal*; después a la literatura clásica española (*La Celestina*, las novelas de caballerías, la poesía de Garcilaso de la Vega, o *Don Quijote*); y por fin, a la ciudad de Cartagena de Indias, reiterando el que ya le había hecho en *El amor en los tiempos del cólera*. La historia contada transcurre durante una de las tantas plagas, epidemias y pestes que asolan la ciudad a final del período colonial, y que son motivo recurrente de su novelística. La protagonista, la adolescente Sierva María de Todos los Ángeles, es mordida por un perro, al parecer, rabioso y, para evitar peores males, se le aplican los remedios médicos usuales. Pero la iglesia toma cartas en el asunto, porque la niña pertenece a una familia de abolengo, y considera que puede estar poseída por el Maligno, ya que los síntomas de la rabia y los de la posesión diabólica son similares. Para comprobarlo se le manda un exorcista: el padre Cayetano Delaura. La estrecha relación que se establece entre la protagonista y el sacerdote hace que surja el amor, de acuerdo con el itinerario poético trazado por el poeta Garcilaso en los poemas que dedica a su amada, doña Isabel Freyre, preludiando el trágico desenlace de la novela.



Delaura, perdidamente enamorado de Sierva María, es presa del más temible de los demonios, como adelanta el título de la novela, el demonio del amor, e intenta desesperadamente liberar a su amada de las garras de la Inquisición, pero no lo consigue. Incomunicada en el convento por decisión de su padre, cuando éste se entera de la estrecha relación entre ella y el exorcista, la desdichada Sierva María de Todos los Ángeles muere de amor.

En esta novela, como en tantas otras del autor, nos encontramos con el valor generador de la imagen; en este caso, con la exageradamente larga melena del



cadáver existente en la tercera hornacina del altar mayor, que se desparrama incontenible fuera de la cripta. Y unida a la imagen que origina la novela, la historia que le contó su abuela de una marquesita de trece años de enorme cabellera, que le arrastraba por el suelo, y que, según el propio García Márquez, motivó su interés por narrarla. También es fundamental en la elaboración del relato la intertextualidad externa que se establece con el amor neoplatónico que inunda la poesía petrarquista española del siglo XVI, en especial con Garcilaso, así como con el *Los cuatro libros del Amadís de*

*Gaula* al relatar el encuentro del caballero con la amada deseada, de manera similar a como lo había sido en *El otoño del patriarca*. La insólita relación entre los dos personajes principales, y el recurso a la infancia, frecuentes en el colombiano, serán básicos en su siguiente novela, *Memoria de mis putas tristes* (2004).

#### 10.5.5. *Memoria de mis putas tristes*.

Es su última novela publicada. García Márquez vuelve de nuevo aquí a uno de los temas centrales de su novelística, el amor, entendido como un sentimiento, pero también como una ideología y una forma de vida, **capaz de redimir al hombre y salvarlo de la ineludible soledad** que caracteriza a sus primeras novelas. Inspirada inicialmente en la novela póstuma *La casa de las bellas durmientes* (1978) del escritor japonés Yasunari Kawabata, Premio Nobel de Literatura en 1969, la novela explora una historia de amor apasionado entre un nonagenario y una niña virgen, de nombre Delgadina, nombre extraído del personaje del Romancero sobre el que se cierne la amenaza de incesto. Pero no es este tema el que marca la tensión narrativa del relato, sino un amor pasional que llegará a ser un *amour fou*, al modo en que lo entendían los surrealistas. El desarrollo de este tema le sirve a García Márquez para proclamar el triunfo de la vida sobre la muerte. El protagonista, un anciano que se resiste a serlo, decide regalarse una niña virgen para celebrar su nonagésimo aniversario (hay ciertas

concomitancias con el personaje del patriarca). Durante el año y un día que dura la relación amorosa, (siempre el interés cabalístico del autor por las cifras y el tiempo) la niña permanece profundamente dormida, aunque ello no le impide mostrar su pasión por al anónimo protagonista a través de diversos *signa amoris*. Simultáneamente el protagonista se dedica a narrar la memoria de su existencia. Por ella nos enteramos de su ajetreada vida sexual, siempre vinculada a prostíbulos e inmune a los reclamos del corazón. Su vocación solitaria y su ajetreada existencia nos recuerdan de inmediato al Florentino Ariza, de *El amor en los tiempos del cólera*, del mismo modo que la aparición de Rosa Cabarca, una celestina caribeña, nos remite, siquiera de forma indirecta, a la Pilar Ternera de *Cien años de soledad*, y, como ésta, tiene la virtud de conocer datos ignorados del protagonista y de su misteriosa bella durmiente, que llegan al lector indirectamente, a través de las memorias que escribe el primero.



#### 10.6. Bibliografía básica:

COLLAZOS, Óscar, *García Márquez: la soledad y la gloria. Su vida. Su obra*, Barcelona, Plaza Janés, 1983.

EARLE, Peter (ed.), *García Márquez*, Madrid, Taurus, 1981.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002.

GULLÓN, Ricardo, *García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus, 1970.

MARTIN, Gerald, *Gabriel García Márquez, una vida*, Madrid, Debate, 2014.

MATURO, Graciela, *Claves simbólicas de García Márquez*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1973.

MÉNDEZ, José Luis, *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica*, Río Piedras, Editorial de la UPR, 1989.

PALENCIA-ROTH, Michael, *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y la metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos, 1983.

RENTERÍA MANTILLA, Alfonso (ed.), *García Márquez habla de García Márquez*, Madrid, Pliegos, 1991.

SALDÍVAR, Dasso, *García Márquez: el viaje a la semilla*, Madrid, Alfaguara, 1997 (2ª ed.).

VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral, 1971.

VOLKENING, Ernesto, *Gabriel García Márquez. Un triunfo sobre el olvido*, Bogotá, Arango, 1998.

### 10.7. RECURSOS EN RED

Discurso Nobel: <https://www.youtube.com/watch?v=wsfBFz8c1ZE>

Entrevista a García Márquez: <https://www.youtube.com/watch?v=2FW4k2Npjlq>

G. Márquez habla sobre literatura y cine:  
<https://www.youtube.com/watch?v=C3mlkAWUA>

### 10.8. CRESTOMATÍA

#### I

*Cien años de soledad* (1967).

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento; de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas

de Macedonia. Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquíades. «Las cosas tienen vida propia -pregonaba el gitano con áspero acento-, todo es cuestión de despertarles el ánima.» José Arcadio Buendía, cuya desaforada imaginación iba siempre más lejos que el ingenio de la naturaleza, y aun más allá del milagro y la magia, pensó que era posible servirse de aquella invención inútil para desentrañar el oro de la tierra. Melquíades, que era un hombre honrado, le previno: «Para eso no sirve.» Pero José Arcadio Buendía no creía en aquel tiempo en la honradez de los gitanos, así que cambió su mulo y una partida de chivos por los dos lingotes imantados. Úrsula Iguarán, su mujer, que contaba con aquellos animales para ensanchar el desmedrado patrimonio doméstico, no consiguió disuadirlo. «Muy pronto ha de sobrnos oro para empedrar la casa», replicó su marido. Durante varios meses se empeñó en demostrar el acierto de sus conjeturas. Exploró palmo a palmo la región, inclusive el fondo del río, arrastrando los dos lingotes de hierro y recitando en voz alta el conjuro de Melquíades. Lo único que logró desenterrar fue una armadura del siglo xv con todas sus partes soldadas por un cascote de óxido, cuyo interior tenía la resonancia hueca de un enorme calabazo lleno de piedras. Cuando José Arcadio Buendía y los cuatro hombres de su expedición lograron desarticular la armadura, encontraron dentro un esqueleto calcificado que llevaba colgado en el cuello un relicario de cobre con un rizo de mujer.

## II

—Ya ves, Ürsula, lo que anda diciendo la gente -le dijo a su mujer con mucha calma.

-Déjalos que hablen -dijo ella-o Nosotros sabemos que no es cierto.

De modo que la situación siguió igual por otros seis meses, hasta el domingo trágico en que José Arcadio Buendía le ganó una pelea de gallos a Prudencia Aguilar. Furioso, exaltado por la sangre de su animal, el perdedor se apartó de José

Arcadio Buendía para que toda la gallera pudiera oír lo que iba a decirle.

-Te felicito -gritó-o A ver si por fin ese gallo le hace el favor a tu mujer.

José Arcadio Buendía, sereno, recogió su gallo. «Vuelvo en seguida», dijo a todos. Y luego, a Prudencio Aguilar:

-Y tú, anda a tu casa y ármate, porque te voy a matar. Diez minutos después volvió con la lanza cebada de su abuelo. En la puerta de la gallera, donde se había concentrado medio pueblo, Prudencio Aguilar lo esperaba. No tuvo tiempo de defenderse. La lanza de José Arcadio Buendía, arrojada con la fuerza de un toro y con la misma dirección certera con que el primer Aureliano Buendía exterminó a los tigres de la región, le atravesó la garganta. Esa noche, mientras se velaba el cadáver en la gallera, José Arcadio Buendía entró en el dormitorio cuando su mujer se estaba poniendo el pantalón de castidad. Blandiendo la lanza frente a ella, le ordenó: «Quítate eso.» Úrsula no puso en duda la decisión de su marido. «Tú serás responsable de lo que pase», murmuró. José Arcadio Buendía clavó la lanza en el piso de tierra.

-Si has de parir iguanas, criaremos iguanas -dijo-. Pero no habrá más muertos en este pueblo por culpa tuya.

Era una buena noche de Junio, fresca Y con luna, y estuvieron despiertos y retozando en la cama hasta el amanecer, indiferentes al viento que pasaba por el dormitorio, cargado con el llanto de los parientes de Prudencio Aguilar.

El asunto fue clasificado como un duelo de honor, pero a ambos les quedó un malestar en la conciencia. Una noche en que no podía dormir, Úrsula salió a tomar agua en el patio y vio a Prudencio Aguilar junto a la tinaja. Estaba lívido, con una expresión muy triste, tratando de cegar con un tapón de esparto el hueco de su garganta. No le produjo miedo, sino lástima. Volvió al cuarto a contarle a su esposo lo que había visto, pero él no le hizo caso. «Los muertos no salen -dijo-. Lo que pasa es que no podemos con el peso de la conciencia.» Dos noches después, Úrsula volvió a ver a Prudencio Aguilar en el baño, lavándose con el tapón de esparto la sangre cristalizada del cuello. Otra noche lo vio paseándose bajo la lluvia. José Arcadio Buendía, fastidiado por las alucinaciones de su mujer, salió al patio armado con la lanza. Allí estaba muerto con su expresión triste.

-Vete al carajo -le gritó José Arcadio Buendía-. Cuantas veces regreses volveré a

matarte.

Prudencio Aguilar no se fue, ni José Arcadio Buendía se atrevió a arrojar la lanza. Desde entonces no pudo dormir bien. Lo atormentaba la inmensa desolación con que el muerto lo había mirado desde la lluvia, la honda nostalgia con que añoraba a los vivos, la ansiedad con que registraba la casa buscando el agua para mojar su tapón de esparto. «Debe estar sufriendo mucho -le decía a Úrsula-. Se ve que está muy solo.» Ella estaba tan conmovida que la próxima vez que vio al muerto destapando las ollas de la hornilla comprendió lo que buscaba, y desde entonces le puso tazones de agua por toda la casa. Una noche en que lo encontró lavándose las heridas en su propio cuarto, José Arcadio Buendía no pudo resistir más.

-Está bien, Prudencio -le dijo-. Nos iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos, y no regresaremos jamás. Ahora vete tranquilo.

Fue así como emprendieron la travesía de la sierra.

### III

Aureliano no había sido más lúcido en ningún acto de su vida que cuando olvidó sus muertos y el dolor de sus muertos, y volvió a clavar las puertas y las ventanas con las crucetas de Fernanda para no dejarse perturbar por ninguna tentación del mundo, porque entonces sabía que en los pergaminos de Melquíades estaba escrito su destino. Los encontró intactos, entre las plantas prehistóricas y los charcos humeantes y los insectos luminosos que habían desterrado del cuarto todo vestigio del paso de los hombres por la tierra, y no tuvo serenidad para sacarlos a la luz, sino que allí mismo, de pie, sin la menor dificultad, como si hubieran estado escritos en castellano bajo el resplandor deslumbrante del mediodía, empezó a descifrarlos en voz alta. Era la historia de la familia escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna, y había cifrado los versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias. La protección final, que Aureliano empezaba a vislumbrar cuando se dejó confundir por el amor de Amaranta Úrsula, radicaba en que Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo

convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante. Fascinado por el hallazgo, Aureliano leyó en voz alta, sin saltos, las encíclicas cantadas que el propio Melquíades le hizo escuchar a Arcadio, y que eran en realidad las predicciones de su ejecución, y encontró anunciado el nacimiento de la mujer más bella del mundo que estaba subiendo al cielo en cuerpo y alma, y conoció el origen de dos gemelos póstumos que renunciaban a descifrar los pergaminos, no sólo por incapacidad e inconstancia, sino porque sus tentativas eran prematuras. En este punto, impaciente por conocer su propio origen, Aureliano dio un salto. Entonces empezó el viento, tibio, incipiente, lleno de voces del pasado, de murmullos de geranios antiguos, de suspiros de desengaños anteriores a las nostalgias más tenaces. No lo advirtió porque en aquel momento estaba descubriendo los primeros indicios de su ser, en un abuelo concupiscente que se dejaba arrastrar por la frivolidad a través de un páramo alucinado, en busca de una mujer hermosa a quien no haría feliz. Aureliano lo reconoció, persiguió los caminos ocultos de su descendencia, y encontró el instante de su propia concepción entre los alacranes y las mariposas amarillas de un baño crepuscular, donde un menestral saciaba su lujuria con una mujer que se le entregaba por rebeldía. Estaba tan absorto, que no sintió tampoco la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó de los quicios las puertas y las ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos. Sólo entonces descubrió que Amaranta Úrsula no era su hermana, sino su tía, y que Francis Drake había asaltado a Riohacha solamente para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre, hasta engendrar el animal mitológico que había de poner término a la estirpe. 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. Entonces

dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, 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 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 irreplicable desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.

## II

### *El otoño del patriarca (1975).*

Evocó otra vez y vivió de nuevo el histórico viernes de octubre en que salió de su cuarto al amanecer y se encontró con que todo el mundo en la casa presidencial tenía puesto un bonete colorado, que las concubinas nuevas barrían los salones y cambiaban el agua de las jaulas con bonetes colorados, que los ordeñadores en los establos, los centinelas en sus puestos, los paralíticos en las escaleras y los leprosos en los rosales se paseaban con bonete colorados de domingo de carnaval, de modo que se dio a averiguar qué había ocurrido en el mundo mientras él dormía para que la gente de su casa y los habitantes de la ciudad anduvieran luciendo bonetes colorados y arrastrando por todas partes una ristra de cascabeles, y por fin encontró quién le contara la verdad mi general, que habían llegado unos forasteros que parloteaban en lengua ladina pues no decían el mar sino la mar y llamaban papagayos a las guacamayas, almadías a los cayucos y azagayas a los arpones, y que habiendo visto que salíamos a recibirlos nadando entorno de sus naves se encarapitaron en los palos de la arboladura y se gritaban unos a otros que mirad qué bien hechos, de muy hermosos cuerpos y muy buenas caras, y los cabellos gruesos y casi como sedas de caballos, y habiendo visto que estábamos pintados para no despellejarnos con el sol se alborotaron como cotorras mojadas gritando que mirad que de ellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni blancos ni negros, y dellos de lo

que haya, y nosotros no entendíamos por qué carajo nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nuestras madres nos parieron y en cambio ellos estaban vestidos como la sota de bastos a pesar del calor, que ellos dicen la calor como los contrabandistas holandeses y tienen el pelo arreglado como mujeres aunque todos son hombres, que dellas no vimos ninguna, y gritaban que no entendíamos en lengua de cristianos cuando eran ellos los que no entendían lo que gritábamos, y después vinieron hacia nosotros con sus cayucos que ellos llaman almadías, como dicho tenemos, y se admiraban de que nuestros arpones tuvieran en la punta una espina e sábalo que ellos llaman diente de pece, y nos cambiaban todo lo que teníamos por estos bonetes colorados y estas sartas de pepitas de vidrio que nos colgábamos en el pescuezo por hacerles gracia, y también por estas sonajas de latón de las que valen un maravedí y por bacinetas y espejuelos y otras mercerías de Flandes, de las más baratas mi general, y como vimos que eran buenos servidores y de buen ingenio nos los fuimos llevando hacia la playa sin que se dieran cuenta, pero la vaina fue que entre el cámbieme esto por aquello y le cambio esto por esto otro se formó un cambalache de la puta madre y al cabo rato todo el mundo estaba cambalachando sus loros, su tabaco, sus bolas de chocolate, sus huevos de iguana, cuanto Dios crió, pues de todo tomaban y daban de aquello que tenían de buena voluntad, y hasta querían cambiar a uno de nosotros por un jubón de terciopelo para mostramos en las Europas, imagínese usted mi general, qué despelote, pero él estaba tan confundido que no acertó a comprender si aquel asunto de lunáticos era de la incumbencia de su gobierno, de modo que volvió al dormitorio, abrió la ventana del mar por si acaso descubría una luz nueva para entender el embrollo que le habían contado, y vio el acorazado de siempre que los infantes de marina habían abandonado en el muelle, y más allá del acorazado, fondeadas en el mar tenebroso, vio las tres carabelas.

## II

La segunda vez que lo encontramos carcomido por los gallinazos en la misma oficina, con la misma ropa y en la misma posición, ninguno de nosotros era bastante viejo para recordar lo que ocurrió la primera vez, pero sabíamos que ninguna evidencia de su muerte era terminante, pues siempre había otra verdad detrás de la verdad. Ni

siquiera los menos prudentes nos conformábamos con las apariencias, porque muchas veces se había dado por hecho que estaba postrado de alferecía y se derrumbaba del trono en el curso de las audiencias torcido de convulsiones y echando espuma de hiel por la boca, que había perdido el habla de tanto hablar y tenía ventrílocuos traspuestos detrás de las cortinas para fingir que hablaba, que le estaban saliendo escamas de sáballo por todo el cuerpo como castigo por su perversión, que en la fresca de diciembre la potra le cantaba canciones de navegantes y sólo podía caminar con ayuda de una carretilla ortopédica en la que llevaba puesto el testículo herniado, que un furgón militar había metido a media noche por las puertas de servicio un ataúd con esquinas de oro y vueltas de púrpura, y que alguien había visto a Leticia Nazareno desangrándose de llanto en el jardín de la lluvia, pero cuanto más cierto parecían los rumores de su muerte más vivo y autoritario se le veía aparecer en la ocasión menos pensada para imponerle otros rumbos imprevisibles a nuestro destino. Habría sido muy fácil dejarse convencer por los indicios inmediatos del anillo del sello presidencial o el tamaño sobrenatural de sus pies de caminante implacable o la rara evidencia del testículo herniado que los gallinazos no se atrevieron a picar, pero siempre hubo alguien que tuviera recuerdos de otros indicios iguales en otros muertos menos graves del pasado.

### III

Leticia Nazareno le pidió la gracia inconcebible de que la acompañara a la velada lírica del Teatro Nacional y él aceptó sin parpadear, de acuerdo. Habíamos esperado tres horas de pie en la atmósfera de vapor de la platea sofocados por la vestimenta de gala que nos exigieron de urgencia a última hora, cuando por fin se inició el himno nacional y nos volvimos aplaudiendo hacia el palco señalado con el escudo de la patria donde apareció la novicia regordeta del sombrero de plumas rizadas y las colas de zorros nocturnos sobre el vestido de tafetán, se sentó sin saludar junto al infante en uniforme de noche que había respondido a los aplausos con el lirio de dedos vacíos del guante de raso apretado en el puño como su madre le había dicho que lo hacían los príncipes de otra época, no vimos a nadie más en el palco presidencial, pero durante las dos horas del recital soportamos la certidumbre de que él estaba ahí, sentíamos la presencia invisible que vigilaba nuestro destino para que no fuera alterado por el

desorden de la poesía, él regulaba el amor, decidía la intensidad y el término de la muerte en un rincón del palco en penumbra desde donde vio sin ser visto al minotauro espeso cuya voz de centella marina lo sacó en vilo de su sitio y de su instante y lo dejó flotando sin su permiso en el trueno de oro de los claros clarines de los arcos triunfales de Martes y Minervas de una gloria que no era la suya mi general, vio los atletas heroicos de los estandartes, los negros mastines de presa los fuertes caballos de guerra de cascos de hierro las picas y lanzas de los paladines de rudos penachos que llevaban cautiva la extraña bandera para honor de unas armas que no eran susyas, vio la tropa de jóvenes fieros que habían desafiado los soles del rojo verano las nieves y vientos del gélido invierno la noche y la escarcha y el odio y la muerte para esplendor eterno de una patria inmortal más grande y más gloriosa de cuantas él había soñado en los largos delirios de sus calenturas de guerrero descalzo, se sintió pobre y minúsculo en el estruendo sísmico de los aplausos que él aprobaba en la sombra pensando madre mía Bendición Alvarado eso sí es un desfile, no las mierdas que me organiza esta gente, sintiéndose disminuido y solo, oprimido por el sopor y los zancudos y las columnas de sapolín de oro y el terciopelo marchito del palco de honor, carajo, cómo es posible que este indio pueda escribir una cosa tan bella con la misma mano con que se limpia el culo, se decía, tan exaltado por la revelación de la belleza escrita que arrastraba sus grandes patas de elefante cautivo al compás de los golpes marciales de los timbaleros, se adormilaba al ritmo de las voces de gloria del canto sonoro del cálido coro que Leticia Nazareno recitaba para él a la sombra de los arcos triunfales de la ceiba del patio, escribía los versos en las paredes de los retretes, estaba tratando de recitar de memoria el poema completo en el ordeño cuando tembló la tierra con la carga de dinamita que estalló antes de tiempo en el baúl del automóvil presidencial.

### III

#### *El general en su laberinto (1989).*

El general amaneció tan mal el 10 de diciembre, que llamaron de urgencia al obispo Estévez, por si quería confesarse. El obispo acudió de inmediato, y fue tanta la importancia que le dio a la entrevista que se vistió de pontifical. Pero fue

a puerta cerrada y sin testigos, por disposición del general, y sólo duró catorce minutos. Nunca se supo una palabra de lo que hablaron. El obispo salió de prisa y descompuesto, subió a su carroza sin despedirse, y no ofició los funerales a pesar de los muchos llamados que le hicieron, ni asistió al entierro. El general quedó en tan mal estado, que no pudo levantarse solo de la hamaca, y el médico tuvo que alzarlo en brazos, como a un recién nacido, y lo sentó en la cama apoyado en las almohadas para que no lo ahogara la tos. Cuando por fin recobró el aliento hizo salir a todos para hablar a solas con el médico.

«No me imaginé que esta vaina fuera tan grave como para pensar en los santos óleos», le dijo. «Yo, que no tengo la felicidad de creer en la vida del otro mundo».

«No se trata de eso», dijo Révérend. «Lo que está demostrado es que el arreglo de los asuntos de la conciencia le infunde al enfermo un estado de ánimo que facilita mucho la tarea del médico».

El general no le prestó atención a la maestría de la respuesta, porque lo estremeció la revelación deslumbrante de que la loca carrera entre sus males y sus sueños llegaba en aquel instante a la meta final. El resto eran las tinieblas.

«Carajos», suspiró. «¡Cómo voy a salir de este laberinto!».

Examinó el aposento con la clarividencia de sus vísperas, y por primera vez vio la verdad: la última cama prestada, el tocador de lástima cuyo turbio espejo de paciencia no lo volvería a repetir, el aguamanil de porcelana descarchada con el agua y la toalla y el jabón para otras manos, la prisa sin corazón del reloj octogonal desbocado hacia la cita ineluctable del 17 de diciembre a la una y siete minutos de su tarde final. Entonces cruzó los brazos contra el pecho y empezó a oír las voces radiantes de los esclavos cantando la salve de las seis en los trapiches, y vio por la ventana el diamante de Venus en el cielo que se iba para siempre, las nieves eternas, la enredadera nueva cuyas campánulas amarillas no vería florecer el sábado siguiente en la casa cerrada por el duelo, los últimos fulgores de la vida que nunca más, por los siglos de los siglos, volvería a repetirse.

#### **10.9. COMENTARIO DE TEXTO.**

Evocó otra vez y vivió de nuevo el histórico viernes de octubre en que salió de su cuarto al amanecer y se encontró con que todo el mundo en la casa presidencial tenía puesto un bonete colorado, que las concubinas nuevas barrían los salones y cambiaban el agua de las jaulas con bonetes colorados, que los ordeñadores en los establos, los centinelas en sus puestos, los paralíticos en las escaleras y los leprosos en los rosales se paseaban con bonete colorados de domingo de carnaval, de modo que se dio a averiguar qué había ocurrido en el mundo mientras él dormía para que la gente de su casa y los habitantes de la ciudad anduvieran luciendo bonetes colorados y arrastrando por todas partes una ristra de cascabeles, y por fin encontró quién le contara la verdad mi general, que habían llegado unos forasteros que parloteaban en lengua ladina pues no decían el mar sino la mar y llamaban papagayos a las guacamayas, almadías a los cayucos y azagayas a los arpones, y que habiendo visto que salíamos a recibirlos nadando entorno de sus naves se encarabitaron en los palos de la arboladura y se gritaban unos a otros que mirad qué bien hechos, de muy fermosos cuerpos y muy buenas caras, y los cabellos gruesos y casi como sedas de caballos, y habiendo visto que estábamos pintados para no despellejarnos con el sol se alborotaron como cotorras mojadas gritando que mirad que de ellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni blancos ni negros, y dellos de lo que haya, y nosotros no entendíamos por qué carajo nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nuestras madres nos parieron y en cambio ellos estaban vestidos como la sota de bastos a pesar del calor, que ellos dicen el calor como los contrabandistas holandeses y tienen el pelo arreglado como mujeres aunque todos son hombres, que dellas no vimos ninguna, y gritaban que no entendíamos en lengua de cristianos cuando eran ellos los que no entendían lo que gritábamos, y después vinieron hacia nosotros con sus cayucos que ellos llaman almadías, como dicho tenemos, y se admiraban de que nuestros arpones tuvieran en la punta una espina e sáballo que ellos llaman diente de pece, y nos cambiaban todo lo que teníamos por estos bonetes colorados y estas sartas de pepitas de vidrio que nos

colgábamos en el pescuezo por hacerles gracia, y también por estas sonajas de latón de las que valen un maravedí y por bacinetas y espejuelos y otras mercerías de Flandes, de las más baratas mi general, y como vimos que eran buenos servidores y de buen ingenio nos los fuimos llevando hacia la playa sin que se dieran cuenta, pero la vaina fue que entre el cámbieme esto por aquello y le cambio esto por esto otro se formó un cambalache de la puta madre y al cabo rato todo el mundo estaba cambalachando sus loros, su tabaco, sus bolas de chocolate, sus huevos de iguana, cuanto Dios crió, pues de todo tomaban y daban de aquello que tenían de buena voluntad, y hasta querían cambiar a uno de nosotros por un jubón de terciopelo para mostramos en las Europas, imagínese usted mi general, qué despelote, pero él estaba tan confundido que no acertó a comprender si aquel asunto de lunáticos era de la incumbencia de su gobierno, de modo que volvió al dormitorio, abrió la ventana del mar por si acaso descubría una luz nueva para entender el embrollo que le habían contado, y vio el acorazado de siempre que los infantes de marina habían abandonado en el muelle, y más allá del acorazado, fondeadas en el mar tenebroso, vio las tres carabelas.

El texto anterior se encuentra en el final del capítulo I de *El otoño del patriarca* (1975). En él Gabriel García Márquez recrea literariamente un hecho fundamental de la historia de América: el Descubrimiento, llevado a cabo por Cristóbal Colón el 12 de octubre de 1492. El fragmento motivo de análisis forma parte de un texto más amplio, que he acortado deliberadamente, haciéndolo comenzar con el verbo “evocó”, cuando en el original forma parte de una oración más amplia, a través de la cual nos enteramos de que lo que vamos a analizar surge como consecuencia de la contemplación de las islas caribeñas por parte del patriarca-dictador.

Tras una lectura detenida del texto, lo primero que nos llama la atención es el uso del **tiempo narrativo** que el autor realiza en él. A través del narrador –o más exactamente, de los narradores- nos relata el acontecimiento histórico como un hecho ya pasado, evocado y revivido a la par por la figura patriarcal, de tal modo que,

como veremos más adelante, lo actualiza permanentemente. Las referencias temporales desperdigadas por el texto nos aclaran que ocurrió un viernes de octubre, mucho antes de la llegada de los “contrabandistas holandeses” citados, que podríamos situar sobre mediados del siglo XVII, y a quienes el segundo narrador remeda con su forma de hablar. Y, desde luego, varios siglos antes de la referencia a la presencia militar estadounidense, ubicada con certeza en el siglo XX por “el acorazado de siempre” abandonado por los infantes de marina. Como podemos observar no nos encontramos con una narración lineal, que ofrezca una sucesión temporal cronológicamente organizada, sino una **superposición de fechas** diferentes, que coinciden todas en un **presente eterno** (y circular, puesto que se ofrecen indiferenciadamente en el mismo nivel de narración), a través de una **imagen Aleph – o mítica**- que aúna el origen histórico de América con el imperialismo militar estadounidense del siglo XX (con las lacras que se derivaron de uno y otro). Y todo ello inserto en un proceso **hiperbólico** de mitificación, en el que se nos sugiere que el patriarca gobernaba con poder absoluto antes de la llegada de los españoles a América. Con estos pocos datos el autor sustituye el tiempo lineal de la historia por un **tiempo cíclico** presentado con técnicas que inciden en la idea del **eterno retorno**. Esta es la razón por la que el texto comienza sintomáticamente con la cópula “Evocó y vivió de nuevo” y concluye con “el acorazado de siempre, cerrando el círculo de la evocación y repitiendo con ello constantemente el trascendental hecho histórico del pasado.

Lo admirable del uso del tiempo cíclico es que con él se nos entrega un personaje excepcional, de una **longevidad exagerada**, de más de quinientos años, al que conocemos sólo con el apelativo de “el patriarca”, nombre que, por sus propias connotaciones, nos remite por parangón a los patriarcas bíblicos (Adán, Noé o Matusalén) modelos de autoridad y de excesiva vida prolongada. Con enorme naturalidad García Márquez utiliza diversos procedimientos narrativos encaminados al engrandecimiento, a la **mitificación** de la figura del dictador; procedimientos que nos recuerdan a los utilizados por las narraciones populares infantiles, en que todo fluye fácilmente, confundiéndose los límites de lo real y de lo irreal. No es de extrañar, por

eso, que críticos como Ricardo Gullón hayan equiparado el arte narrativo de García Márquez con “el arte viejo de contar”.

Visto “el tono impertérrito” del colombiano pasar de un hecho a otro sin pestañear siquiera, no nos extraña que aquí pase del narrador en tercera persona, apropiado para relatar un hecho histórico tan trascendente, a un narrador que reviste la forma de la **primera persona del plural**, a la par que se muestra respetuoso y familiar, con “mi general”; es decir, que representa a la pluralidad de americanos súbditos del patriarca, a la vez que a todos **los hablantes** del español de América, enfrentado a unos forasteros que utilizan barcos de madera y “parlotean” en lengua ladina. El **oxímoron** que encierra esta última oración es el umbral por el que penetra el autor para criticar la **arrogancia lingüística** de los recién llegados, puesto que parlotear significa hablar mucho y sin sustancia y el adjetivo ladina, aplicado a la lengua nos remite tanto al dominio con propiedad de una lengua como a la expresión usual centroamericana con la que se designa al mestizo que, olvidado de su lengua madre, habla español y participa de su cultura. Para intensificar más el viejo debate sobre el criterio geográfico de competencia lingüística y sobre la pertenencia del dominio del español, García Márquez se sirve, a partir de este momento, del *Diario de Colón*, documento fundacional que atestigua que el descubrimiento de América tuvo lugar el 12 de octubre de 1492. La originalidad de insertar el texto de Colón en su propio discurso narrativo, en un ejercicio de **intertextualidad externa**, es sobresaliente, entre otras razones porque se trata del texto augural de la historia americana y que, curiosamente, no conocemos en su versión original, sino a través del texto que el Padre Las Casas interpola en *La Historia General de las Indias*. O, dicho de otra manera, que el texto fundacional de la cultura latinoamericana se nos ha transmitido a través de una copia que ha podido ser **manipulada** interesadamente.

Un dato como este acrecienta la vieja creencia garciamarquina, expresada en *El otoño del patriarca*, de que “siempre había otra verdad detrás de la verdad” y le permite **manipular desprejuiciadamente** un documento, hasta entonces consagrado e intocable en la tradición historiográfica de América, porque a la postre —viene a decir— el conocimiento que tenemos de él bien puede ser una manipulación de la historia hecha por el Padre Las Casas. Así es que basta con **cambiar la perspectiva** del

texto —ponerlo en boca de un hispanoamericano— **para burlarse** de la pretendida superioridad eurocéntrica (y de rechazo, de las instituciones académicas que la sustentan). Así es que la lengua, o mejor, el empoderamiento de la lengua española se convierte en la primera piedra de toque de la burla a los “forasteros” ladinos, caracterizados en su habla por el **uso de arcaísmos** (fermosos, dellos, dellas), por su **ignorancia de la realidad americana** que pretenden explicar y por su desconocimiento de los **numerosos americanismos** incorporados al español de América. Son esenciales en este sentido las **irónicas aclaraciones** efectuadas por el segundo narrador. No hablan, parlotean; ni dicen el mar, sino la mar (como la gente marinera de ultramar, entre ellos los contrabandistas holandeses); y nombran a animales y cosas americanos con modelos procedentes de la realidad europea y distinta de la que sus afiebrados ojos creen estar viendo; llaman papagayos a las guacamayas, almadías a los cayucos, azagayas a los arpones y diente de pece a las espinas de sábalo. Sus reacciones ante la aparición de los aborígenes está sometidas al **recurso de la animalización**: trepan como monos (se encarabitan) a los palos de las arboladuras de sus barcos, se gritan entre ellos histéricamente “que mirad qué bien hechos, de muy fermosos cuerpos y muy buenas caras, y los cabellos gruesos y como sedas de caballos”, y se alborotan “como cotorras mojadas” cuando los ven embadurnados (pintados).

La **comparación** anterior da entrada a la descripción escandalizada que los americanos, con las que vienen a contestar, siquiera de forma indirecta a una de las **acusaciones más recurrentes** que los europeos han hecho sobre la realidad americana, la de la barbarie consustancial de sus aborígenes, rebatiendo, con las mismas palabras de Colón, la tan socorrida **dicotomía civilización /barbarie**, en que el primer término de la oposición representa a la cultura europea y el segundo a la emanada de la tierra americana; dicotomía que ya denunciara Martí y sustituyéndola por la más atinada naturaleza/ artefacto. Desde estos supuestos, lo natural, por no decir lo razonable, es estar desnudos en el Caribe y embadurnados (“pintados”) con protección solar, y lo insólito, rayano en lo ridículo, es estar vestidos “como la sota de bastos” (**nueva comparación feliz**), que es como están los españoles, a pesar del

considerable calor. De ahí que el interlocutor del general y narrador-personaje lo subraye con esta frase:

Y nosotros no entendíamos por qué carajo nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nuestras madres nos parieron y en cambio ellos estaban vestidos como la sota de bastos, a pesar del calor, que ellos dicen el calor

**La antítesis** entre ellos y nosotros, establecida desde el comienzo de la intervención del narrador-personaje, continúa y con ella la desmantelación de todos los tópicos eurocentristas, existentes en la cultura europea desde los tiempos del descubrimiento. En primer lugar, y junto al anterior (la barbarie) la **inocencia** de los primitivos habitantes de América, extendida analógicamente a lo largo del tiempo a todos los hispanoamericanos. Lo curioso es que el personaje anónimo que habla utiliza de nuevo el documento escrito por Colón, para investirse de su autoridad en el momento en que está informando al patriarca, apoderándose de su contenido. Así, la **fatua** afirmación del Almirante de que los naturales de la isla no saben hablar, aunque tienen buena disposición, y por eso no entienden los que se les pregunta, es contestada en el texto aclarando al lector que quienes no saben hablar son los forasteros ("y gritaban que no entendíamos en lengua de cristianos cuando eran ellos los que no entendían lo que gritábamos"). Los "bonetes colorados" y las "sartas de pepitas de vidrio", los "cascabeles" "y otras cosas muchas de poco valor" que truecan por productos de América y se ponen en la cabeza, el cuello o las piernas, no lo hacen por ignorancia y candor, ni porque hubieran quedado "tanto nuestros que era maravilla", como dice Colón, sino "por hacerles gracia". De ahí que el narrador-personaje anónimo concluya la escena del trueque en la playa, y con él su intervención en el texto, subrayando su escándalo ante la pretensión de los forasteros de llevarse "a uno de nosotros por un jubón de terciopelo para mostrarnos en las Europas".

El ejercicio de **intertextualidad manipulada** que García Márquez lleva a cabo en el texto, lo faculta para **desacreditar**, a través de la lengua española, los pretendidos derechos de conquista de los forasteros, porque ni siquiera son dueños (o no más dueños que los americanos) de la lengua que llevan, ya que la parlotean malamente, sus actuaciones lindan la animalidad, son incapaces de comprender y de

comunicarse con los moradores autóctonos, tienen caprichos casi infantiles y sus pretensiones (llevarse a España a uno de ellos) son arbitrarias e improcedentes. Una **gradación de motivos** que colocan a los recién llegados (y a sus ideas) en una situación francamente desairada.

Todo esto es lo que está condensado en **la verdad** que el interlocutor ofrece al patriarca cuando éste pregunta por las razones del alboroto de “su gente”. Es lógico, por ello, que el general siga tan confundido como al principio, cuando “salió de su cuarto al amanecer” y se encontró con que todo el mundo (...) tenía puesto un bonete colorado”, en una **larga enumeración** cargada de jocosidad, y no sepa qué hacer al respecto; si intervenir en “aquel asunto de lunáticos” o no. El párrafo siguiente, paradigma del intento infructuoso del patriarca por anticiparse a los hechos a través de **augurios o presagios** (recordemos que el personaje vive obsesionado por presagios y augurios, y que éstos constituyen un verdadero resorte de muchas de sus actuaciones), no le sirve esta vez para nada. Por eso se vuelve hacia su dormitorio, en un **movimiento inverso** al que abre el texto para cerrarlo (su estructura cerrada subraya de nuevo la circularidad) con unos hechos cotidianos, para ver si desde la ventana de su dormitorio que da al mar –es decir, desde el círculo mínimo que simboliza el origen y *axis mundi* de su poder- encuentra la luz a este enredo. Lamentablemente la única imagen que aparece ante sus ojos no resuelve el laberinto de dudas en que se haya envuelto, porque lo único que ve es el acorazado de siempre que habían abandonado los infantes de marina. O lo que es igual la presencia militar permanente de la intervención estadounidense en su país, y más allá a las tres carabelas, **origen colonial del imperialismo**. Esta es la razón técnica por la que el autor silencia al **narrador-personaje anónimo** y vuelve al **narrador heterodiegético** con el que había iniciado el texto, para concluirlo subrayando **antitéticamente** la perenne dependencia político-militar y económica de América Latina y su independencia cultural:

[...] estaba tan confundido que no acertó a comprender si aquel asunto de lunáticos era de la incumbencia de su gobierno, de modo que volvió al dormitorio, abrió la ventana del mar por si acaso descubría una luz nueva para entender el embrollo que le habían contado, y vio el acorazado de siempre que

los infantes de marina habían abandonado en el muelle y más allá del acorazado, fondeadas en el mar tenebroso, vio las tres carabelas

A lo largo del comentario hemos ido desgranando los recursos narrativos y estilísticos fundamentales usados por García Márquez en la elaboración de este texto, por lo que no consideramos necesario sistematizarlos ahora. Con todo, quizá convenga destacar dos nuevos recursos por la incidencia en su escritura: **la enumeración caótica** y la inserción de **términos coloquiales o malsonantes**, usuales en el **habla caribeña**, en la larga explicación que el narrador-personaje anónimo da al patriarca. El primero de ellos lo hemos señalado de pasada en el párrafo anterior y lo hemos visto con frecuencia en los textos de Pablo Neruda y de Miguel Ángel Asturias, porque constituye un recurso esencial en las poéticas de la modernidad. Aparece varias veces en el texto, bien para presentarnos el ambiente revolucionado y festivo con que se encuentra inesperadamente el patriarca, subrayados con **la anáfora** alusiva a los "bonetes colorados", bien para describir físicamente a los naturales, en este caso en combinación con el uso del **polisíndeton**, o bien para subrayar la magnitud del trueque de objetos realizado en la playa. El segundo, relacionado directamente con la ambigua personalidad del narrador – personaje anónimo y con la autoridad lingüística de que se reviste en su parlamento, incide también en el carácter grosero y prosaico de las personas de la casa del patriarca con las que normalmente se relaciona y, de rechazo con la caracterización del propio patriarca (que podemos ver explícito en el texto de la novela dedicado a Rubén Darío): carajo como señal de extrañeza, vaina como sinónimo de contrariedad, o despelote como sinónimo de disparate.

En conclusión, nos encontramos ante un texto complejo, que contiene de forma concentrada un hecho histórico fundamental para la cultura latinoamericana, con algunas de sus claves esenciales en la búsqueda de una expresión auténticamente americana, con una elaboración minuciosa de su tono narrativo, del uso de la temporalidad como un recurso esencial, y con una clara explicitación de las diversas técnicas narrativas utilizadas por García Márquez para mitificar y desmitificar simultáneamente al protagonista de su novela. Todos estos aspectos vienen a recalcar el considerable grado de literariedad alcanzada en él.

**10.10 Actividades de aprendizaje y autoevaluación**

- a) ¿En qué consiste la “alteración” del tiempo por el espacio narrativo en *La hojarasca*?
- b) ¿Cómo se desarrolla el tema del incesto en *Cien años de soledad*?
- c) ¿Qué características de la literatura apocalíptica se dan en *Cien años de soledad*?
- d) ¿Qué personajes podemos considerar antecedentes de la figura del “Patriarca”?
- e) ¿Cree usted que todos los protagonistas de las novelas de García Márquez están sometidos al imperio de la soledad? Razone su respuesta.
- f) Engrose su lista personal de recursos literarios.
- g) Elabore una ficha-resumen del tema.