

# **Magias y visiones del mundo en los primeros cuentos de García Márquez**

**Manuel Guillermo Ortega Hernández**

**(Guillermo Tedio)**

Universidad del Atlántico

## **Resumen**

Este trabajo indaga en las temáticas, estilo, lenguaje, técnicas y construcciones ideológicas que preocupaban a Gabriel García Márquez en sus primeras narraciones cortas, cuando, con veinte años de edad, decide aceptar el reto de escribir unos cuentos que sacudieran el conservadurismo y las formas anquilosadas de la narrativa colombiana, al final de la década del cuarenta. Inmerso en un país que se degradaba en la violencia y la muerte, a partir del asesinato del dirigente político Jorge Eliécer Gaitán, estos primeros cuentos (“La tercera resignación”, “La otra costilla de la muerte” y “Diálogo del espejo”) se postulan como metáforas y textos en clave de las situaciones sociopolíticas e ideológicas que vivía el país.

**Palabras clave:** Primeros cuentos, metáfora social, realismo mágico, muerto vivo, influencias, intertextualidad.

## **Abstract**

This work develops an inquiry in the themes, style, language and ideological structures that used to concern Gabriel García Márquez in his first short narratives, when, being 20 years old, decided to accept the challenge of writing some tales that could shake the traditionalism and the stiff shapes of Colombian narrative, by the end of the 40s decade. Being immersed in a country that was facing degradation due to violence and death, since the political leader Jorge Eliécer Gaitán was murdered, these first tales (“La tercera resignación”- “The Third Resignation”, “La otra costilla de la muerte” - “The Other Rib of Death” and “Diálogo del espejo”-“Dialogue of the Mirror”) are presented as metaphors and coded texts of socio-political and ideological situations that the country lived in those days.

**Key Words:** first tales, social metaphor, magic realism, living dead, influences, intertextuality.

## **1. El temblor de las primicias**

El objetivo de este trabajo es examinar los temas y tópicos, el germen de lo que más adelante sería el realismo mágico, abierto a múltiples interpretaciones; las influencias e intertextos, los tipos de discurso y las focalizaciones ideológicas que en tres de sus cuentos primiciales, podían estar preocupando al joven García Márquez en esos momentos en que aceptó el reto de probar que en Colombia podía darse un escritor moderno y decidió presentarse públicamente como escritor de ficciones.

Nacido el 6 de marzo de 1927, García Márquez da a conocer su primer relato, “La tercera resignación” (TR), en 1947; luego “La otra costilla de la muerte” (OCM), en 1948, y “Diálogo del espejo”<sup>1</sup> (DE), en 1949. Estas tres narraciones y otras más que cubren hasta 1955 fueron recogidas muchos años después, ya famoso su autor, en el volumen *Ojos de Perro azul* (1974)<sup>2</sup>. De esos tres cuentos, fundamentalmente, propongo en este trabajo interpretaciones que, por supuesto, no agotan los múltiples sentidos que pueden ser encontrados por el lector en el ejercicio de su función hermenéutica.

Una tendencia proverbial de la crítica es la de estudiar las obras canónicas de un autor, olvidándose de las producciones iniciales, las cuales son vistas muchas veces como simples ejercicios de experimentación estilística, manifestaciones inmaduras, inestables y sembradas de fallas y errores. Pierde de vista esa crítica que si bien son evidentes estas fisuras por razones obvias de falta de madurez personal y por el hecho de que la narrativa exige un largo aprendizaje, tanto vital como técnico, quizás mucho más laborioso que la poesía, en esos gérmenes primarios laten las obsesiones temáticas que se desarrollarán en obras posteriores, y se tejen visiones que a manera de estructuras ideológicas construyen y deconstruyen el discurso narrativo en su tejido de testimonio histórico. El desarrollo de este trabajo, al mostrar una serie de elementos de contenido y estructura, de forma y lenguaje, a los que García Márquez va a seguir siendo fiel, discrepa con la opinión expresada en 1974 por Rafael Díaz Ycaza sobre *Ojos de perro azul*: «Este pequeño libro tiene un atractivo imponderable: presenta varias líneas diferentes de lo que es actualmente la vía narrativa del autor. Es tal vez el único de sus libros que no encaja en la clasificación que de ellos hace Mario Benedetti: “se convierten en un intermitente borrador de esta novela excepcional” (*Cien años de soledad*)»<sup>3</sup>.

Es posible que en el estilo, el lenguaje y la disposición y organización de las secuencias de la fábula, los cuentos de aquel joven de veinte años tengan problemas, falencias y desajustes, pero en lo que no nos podemos equivocar es en el hecho de aceptar que ya en ellos y, quizás de manera inconsciente, fluyen los temas y tópicos que se harán recurrentes en su literatura madura, las ideologías, las magias hiperbólicas de su realismo, la vocación estética de un lenguaje, aún tembloroso y recargado en sus adjetivaciones, pero rejuvenecedor, frente a las combinaciones desgastadas de la retórica romántica, costumbrista y modernista de la narrativa de otros escritores.

---

<sup>1</sup> El cuento "La tercera resignación" fue publicado en el suplemento "Fin de Semana", p. 8, del periódico El Espectador, el 13 de septiembre de 1947. "La otra costilla de la muerte" y "Diálogo del espejo" aparecieron en el suplemento dominical del mismo periódico, el 25 de julio de 1948, No. 23, p. 6 y 12, y el 23 de enero de 1949, No.48, p. 11, respectivamente. En este trabajo, empleamos la edición: Gabriel García Márquez. *Cuentos: 1947-1992*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 1997. Al citar, abreviamos los títulos de los cuentos con las letras TR, OCM, DE.

<sup>2</sup> Gabriel García Márquez. *Ojos de perro azul*. Guayaquil: Ariel, 1974.

<sup>3</sup> Rafael Díaz Ycaza. "El cuentista Gabriel García Márquez" (prólogo). En: *Ojos de perro azul*. Ariel, p. 7.

En los tres relatos, más en TR y DE que en OCM, el autor se aleja de la narración como procedimiento de composición, decidiéndose sobre todo por el lenguaje expositivo y descriptivo. Esta opción, seguramente equivocada pero justificable en la búsqueda de una vía estética, se explica porque más que la anécdota y los hechos, es decir, lo épico, le preocupan las descripciones de estados físicos, anímicos y morales de los personajes, de allí que abundan los predicados estáticos elaborados principalmente, por supuesto, con los verbos *ser*, *estar*, *haber*, *tener* y otros, seguramente explicables por el ensimismamiento que centraba al autor, frente a las conmociones sociales que sacudían al país y que de alguna manera lo habían tocado a profundidad, en los espacios por los que había estado trasegando en la década de los cuarentas: Aracataca, Barranquilla, Zipaquirá, Bogotá y Cartagena

Por la ausencia de acciones, el lector tiene la impresión de que en los cuentos no está ocurriendo nada, y es esta inclinación por contar estados y no acciones, lo que lleva a su autor a que sus recursos y procedimientos de composición estén centrados fundamentalmente en la exposición y la descripción. De modo que una de las metas del futuro escritor será la de equilibrar estos procedimientos y ello se va a lograr cuando decida *mover* a sus personajes, llevarlos a la acción, sacarlos de su introspección síquica y aún de su pereza, reposo y estatismo físico –lo que de alguna manera exigía más experiencias marcadoras en la propia existencia del escritor–; echarlos a las calles y los caminos, para que en la anécdota de la aventura y los movimientos, fluyeran los predicados funcionales y el propio lenguaje se olvidara de la exposición y se hiciera entonces esencialmente narrativo, sin descuidar la descripción y el diálogo cuando estos fueran necesarios. Y en efecto, esa será la orientación que tomará García Márquez. Ya es proverbial el carácter eminentemente narrativo, anecdótico –en el buen sentido del término– que tiene su literatura, sobre todo cuando él mismo ha manifestado que saber contar una historia es el deber o función de todo buen narrador.

Y la descripción de estados espirituales es la resultante de que en estos primeros cuentos, los personajes estén acostados, echados, encerrados en una habitación. En TR se trata de un joven que reposa en un ataúd, muerto en vida. En OCM, un hermano gemelo yace en su cama, en una duermevela de pesadillas, atezado por la magia imitativa y contagiosa de la muerte de su hermano gemelo sepultado la tarde anterior y quien desde el cementerio parece proyectar su podredumbre sobre el vivo. Y en DE –una especie de continuación del relato anterior–, el mismo gemelo supérstite sigue en la cama y luego se ubica frente al espejo, para rasurarse, mientras lo invade la obsesiva conciencia del desdoblamiento.

Ese estatismo descriptivo sicologista tal vez explique la gama de adjetivos que saturan su escritura, como se puede notar al comienzo de “La tercera resignación”, en que el sustantivo *ruido* es modalizado con siete adjetivos en las primeras cinco líneas, así que deviene *frío*, *cortante*, *vertical*, *agudo*, *doloroso*, *sordo* y *punzante*. Y en efecto, en el futuro no será la contención lingüística, como lo es en un Borges, la orientación estilística de García Márquez, porque si hay un calificativo que defina la característica esencial de su escritura, es el de prosa *desaforada*, que alcanza su clímax en ese fresco auto-referencial en que se convierte *El otoño del patriarca*. La gracia o el mérito del estilo garcía-marquiano

está en la desubicación carnavalesca o cruces y enlaces equívocos y novedosos que crea entre las palabras, produciendo una especie de equilibrio o *swing* entre lo grosero y bajo y hasta lo escatológico, y lo cultista y poético, como cuando al comienzo de *Crónica de una muerte anunciada*, se dice que Santiago Nasar “Había soñado que atravesaba un *bosque de higueros donde caía una llovizna tierna*, y por un instante fue *feliz en el sueño*, pero al despertar se sintió por completo *salpicado de cagada de pájaros*”<sup>4</sup> (énfasis agregado).

Es evidente que el joven escritor está afinando sus baterías estilísticas. Sabe que no son despreciables los modalizadores y calificativos pero tiene la intuición de que hay que cambiar esos cruces de núcleos y adjetivos mantenidos por la tradición de un país malamente retórico donde hasta los presidentes *cometían* versos. Ese afán de búsqueda de un agua fresca estilística se observa, por ejemplo, en “muerte ilógica, paradójal, contradictoria”. Hay, por lo pronto, una simetría de estilo que oscila entre el uso de dos y de tres adjetivos sobre los núcleos nominales. Así, en TR, encontramos: piel resbaladiza, intangible; golpe seco y duro; piernas íntegras, exactas; mano descarnada, esquelética; brazos regordetes, pequeños, adiposos; ruido frío, cortante, vertical.

En OCM: ritmo acentuado y ligero; cordón grasiento y amarillo; sueño absurdo, irracional; sueño integral y definitivo; muerte artificial y diaria; geografía árida, estéril, aburrida; cuerpo liviano, ingrávido, traspasado; árboles artificiales, falsos, frutecidos.

En DE: vapor blanco y espeso; grandes ojos estúpidos; pesada máquina, brutal y absurda; rostro somnoliento, desgreñado y sin afeitar; lo vio (el codo) grande, extraño, desconocido.

## 2. Las huellas de Kafka

Los tres cuentos se cruzan intertextualmente con algunas de las *Narraciones extraordinarias*, de Edgard Allan Poe, sobre todo con “Ligeia”, “Berenice”, “El caso del señor Valdemar”, “Confesiones de una momia”, por el tópico del muerto vivo, y con “William Wilson”, por el tópico del doble. Pero sobre todo, la conexión se establece con *La metamorfosis*, de Kafka. En OCM y DE, Donald McGrady<sup>5</sup>, en uno de los pocos ensayos existentes sobre estos cuentos iniciales, anota, entre otras, las influencias de la novela *El doble*, de Dostoievski, y del drama *El otro*, de Unamuno.

A Plinio Apuleyo, cuando este pregunta si fue la abuela materna la que le permitió descubrir que iba a ser escritor, García Márquez responde: «No, fue Kafka, que en alemán, contaba las cosas de la misma manera que mi abuela. Cuando yo leí a los diecisiete años *La Metamorfosis*, descubrí que iba a ser escritor. Al ver que Gregorio Samsa podía despertarse una mañana convertido en un gigantesco escarabajo, me dije: “Yo no sabía que esto era

---

<sup>4</sup> Gabriel García Márquez. *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: La Oveja Negra, 1982, p. 9.

<sup>5</sup> Donald McGrady. "Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez". En: *García Márquez: El escritor y la crítica*. (Edición de Peter Earle). Madrid: Taurus, 1981, p. 60-78.

posible hacerlo. Pero si es así, escribir me interesa”»<sup>6</sup>. Ahí se esboza una definición o aproximación conceptual de lo que es el realismo mágico: ubicar hechos mágicos al lado de hechos cotidianos, sin que el narrador y acaso ni los personajes ni el lector muestren aspavientos o extrañeza.

Podríamos decir que los comienzos de los tres cuentos repiten en parte la situación de Gregorio Samsa<sup>7</sup> de hallarse en una cama, una mañana, viviendo una transformación, ya que los personajes sufren una especie de *tránsito*, de metamorfosis, física el primero (la muerte material) y mental el otro (OCM, DE), con la obsesión de la descomposición y el desdoblamiento.

En TR, el personaje está acostado en un ataúd: “Su cuerpo reposaba con pesadez, pero apasiblemente, sin malestar alguno, como si el mundo se hubiera detenido de repente, y nadie interrumpiera el silencio” (19). En OCM, el personaje, “Sin saber por qué, *despertó sobresaltado*” (24). En DE, “El hombre de la estancia anterior, después de haber dormido largas horas como un santo, olvidado de las preocupaciones y desasosiegos de la madrugada reciente, *despertó* cuando el día era alto y el rumor de la ciudad invadía –total– el aire de la habitación entreabierta. Debió pensar –*de no habitarlo otro estado de alma*– en la espesa preocupación de la muerte, en su miedo redondo, en el pedazo de barro – arcilla de sí mismo– que tendría su hermano debajo de la lengua” (53, énfasis agregado).

Así, en *La metamorfosis* y en los tres cuentos, los personajes luchan por moverse pero sus estados de insecto, de muerto, de pereza anímica se convierten en un obstáculo, así que los actores muestran una incisiva preocupación por el reloj, por el tiempo. En el segundo y tercer cuento, el personaje, habitante de un espacio urbano, empleado de contabilidad en una agencia, y, por lo tanto, sometido a la rutina matemática y exigente de los horarios laborales –igual que Gregorio Samsa, quien es agente viajero, vendedor de géneros–, se amarga por el atraso que marca el reloj, en su salida para la oficina. Por su parte, el muerto vivo de TR, manifiesta una preocupación exacta por el tiempo de su vida de niño y luego de su muerte en vida: muerto de fiebre tifoidea a los siete años y luego vuelto a morir a la edad de veinticinco, dieciocho años más tarde. En realidad, esta será una futura característica de la prosa narrativa de Gabo, al cronometrar las edades de los personajes y fechar los acontecimientos que marcan sus andanzas, actitud contraria a la de un Juan Rulfo, olvidadizo de fechas y edades.

### 3. El tópico del muerto vivo

Normalmente, los temas no son de la libre escogencia de los escritores y, en general, de los artistas. Creo que cuando un autor escoge los temas –como ocurrió en la narrativa del

---

<sup>6</sup> Gabriel García Márquez. *El olor de la guayaba: Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Bogotá: La Oveja Negra, 1982, p. 30-31.

<sup>7</sup> Franz Kafka. *La metamorfosis*. (Traducción de J. L. Borges). Bogotá: Círculo de Lectores, 1990.

realismo socialista en que los imponía el Comité Central del Partido—, termina falseándose. Considero que los temas vienen impuestos desde los desajustes de la infancia, por las presiones de nuestras pulsiones más profundas y, en muchos casos, por las enfermedades sociales. Como se ha sostenido muchas veces: Son los temas los que escogen al escritor.

En el caso de García Márquez, ya en estos tres cuentos aparece el tema de la muerte estructurado en un tópico que no lo abandonará en el futuro: el muerto vivo. Se podría decir que la continuidad de la vida y la inevitabilidad de la muerte son de por sí los grandes temas del hombre y, por lo tanto, están presentes en todos los escritores, pero en García Márquez, el tema filosófico de la muerte se concreta en la presencia corpórea de un muerto.

Se escapa a los estudios literarios encontrar la fuente que produce en los escritores la inclinación por tal o cual tema o tópico. En este caso, un sillón de psicoanálisis alcanzaría más acercamientos a esas fuentes que los estudios literarios. Sin embargo, se nos ocurre pensar que en ello es determinante el hecho de que García Márquez nazca un año antes de la matanza de las Bananeras, en Aracataca, una de las aldeas lastradas por la violencia de la United Fruit Company y del cuerpo represor del estado. Imaginamos entonces, a partir de este suceso de violencia colectiva, su niñez marcada por los relatos de la matanza en la zona bananera hasta cuando, cuarenta años más tarde, en 1967, logra exorcizar ese episodio incluyendo en *Cien años de soledad* un capítulo sobre la masacre.

De igual manera, se podría pensar en las historias supersticiosas de fantasmas y muertos que le contaba su abuela Tranquilina Iguarán<sup>8</sup>, en los relatos de guerras civiles y de muertes de su abuelo Nicolás, coronel de la Guerra de los Mil días (1899-1901), quien lo había criado, y en la propia muerte del abuelo materno, producida cuando Gabriel tenía apenas ocho años<sup>9</sup>. Hay que recordar también, en relación con el abuelo, que este había matado a un hombre y cargado hasta el fin de sus días —como lo hará luego José Arcadio Buendía con la muerte de Prudencio Aguilar—, el terrible peso de una conciencia culposa<sup>10</sup>.

Así mismo, como causa de esa ostensible preocupación por la muerte, podríamos tomar la situación que en los alrededores de 1947, cuando escribe estos tres cuentos, vivía Colombia, por la violencia partidista, cuyo clímax se produce con el llamado Bogotazo y el asesinato del caudillo Jorge Eliécer Gaitán, en 1948, año en que publica “La otra costilla de la muerte”.

Por otro lado, estaría la forma como se cumplen los velorios en los pueblos de la Costa caribe de Colombia. El muerto reposa en el centro de una habitación, metido en un ataúd, alrededor del cual, las mujeres rezan y a intervalos cuchichean, mientras los familiares más

---

<sup>8</sup> Gabriel García Márquez. *El olor de la guayaba*, p. 6-7.

<sup>9</sup> La referencia a los siete o los ocho años de edad va a convertirse en un fetiche cronológico en la posterior narrativa de García Márquez. Son muchos los personajes a quienes a esa edad les ocurren hechos determinantes de su vida futura.

<sup>10</sup> Dasso Saldívar. *García Márquez: El viaje a la semilla. La biografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997, p. 26-27.

cercanos al difunto, en un planto cruzado de sollozos, dicen los méritos del fallecido, y en el patio, los hombres desgranaban historias sobre el compadre que los abandonó, en una especie de homenaje póstumo muchas veces carnavalesco e irreverente. Esta estructura del contenido, del espacio y de las situaciones de un velorio en la costa caribe colombiana, va a generar en García Márquez lo que yo he llamado la “técnica narrativa del velorio”, mediante la cual, distintas conciencias y voces, alrededor de un cadáver, focalizan y cuentan la vida del difunto. Es la técnica empleada en *La hojarasca*, cuando en una especie de monólogos, tres personajes (el coronel, su hija Isabel y su nieto), frente al cadáver de un médico francés, cuentan su historia, desde su llegada a Macondo hasta su suicidio por ahorcamiento.

Todas estas preocupaciones tanáticas, sembradas en el alma del joven García Márquez, por las razones antes mencionadas o por otras cualesquiera –no nos interesan desde el punto de vista literario–, van a ser acentuadas, avanzado el tiempo, con la lectura de obras como *Antígona*<sup>11</sup>, obra en la que la acción trágica gira alrededor del cadáver de Polinices, tirado en los extramuros de la ciudad para que fuera pasto de los animales de rapiña, y que *Antígona* quiere sepultar por mandato de la ley religiosa de Hades, dios de los muertos, en contra de la ley civil del dictador Creonte.

Y no solamente Sófocles va a reafirmar este tópico del muerto en el inconsciente de García Márquez sino también la novela *Mientras agonizo*<sup>12</sup>, de William Faulkner, en la que se describe el viaje de los Bundren (padre e hijos) llevando el cadáver de la esposa y madre para enterrarlo en el cementerio de Jefferson, región natal de Addie Bundren.

En TR, hay un muerto en el centro de la sala. Y en OCM, en una primera instancia, uno de los gemelos, en su habitación, ha agonizado hasta la muerte, hasta que el otro hermano “lo vio tumbarse en el lecho revuelto, con un mínimo de cansancio resignado, sudoroso, cuando los dientes llenos de espuma le tiraron al mundo una sonrisa horrible, monstruosa, y la muerte empezó a correrle por los huesos como un río de cenizas” (28). Luego, en el mismo cuento –también en DE–, si bien es cierto que ya el cadáver del gemelo ha sido sepultado, el hermano vivo sigue obsesionado por el olor a violetas y a formaldehído y por la idea del cadáver que se descompone en el cementerio por la humedad: “El olor que había mandado el jardín regresaba ahora fuerte, repugnante, envuelto en una tufarada nauseabunda” (29). Y más tarde: “El olor a formaldehído, acentuado, le hizo pensar en la posibilidad de traerse a la podredumbre que le estaba comunicando su hermano gemelo desde allá, desde su helado hueco de tierra” (33).

El cuento TR ofrece la posibilidad hermenéutica de que el personaje no esté muerto en vida en el ataúd. Es admisible el hecho de que se trate de un niño de siete años, que acosado por la fiebre tifoidea, resulta víctima de un delirio, sobre todo por el tipo de lectura que realiza en esos momentos. Es una situación parecida a la que se presenta en uno de los

---

<sup>11</sup> Sófocles. *Antígona, Edipo Rey, Electra, Edipo en Colono*. Santafé de Bogotá: Planeta, 1997.

<sup>12</sup> William Faulkner. *Mientras agonizo*. Barcelona: RBA Editores, 1995.

cuentos de Borges, “El Sur”<sup>13</sup>, en que es aceptable la interpretación de que Juan Dahlman no esté viviendo realmente su duelo con el malevo compadrito del almacén sino teniendo un sueño en el que se cumple su deseo frustrado en la realidad de morir como un gaucho, producido este delirio por su estado febril en el sanatorio más las imágenes de la lectura realizada de *Las mil y una noches*. Así, en “La tercera resignación”, cuando el médico da su diagnóstico, se dice:

Recordaba las palabras pero confundidas. Tal vez no las oyó nunca y fue creación de su cerebro cuando subía la temperatura en las crisis de la fiebre tifoidea. Cuando se sumergía en el delirio. Cuando leía la historia de los faraones embalsamados. Al subir la fiebre, él mismo se sentía protagonista de ella. Allí había empezado una especie de vacío en su vida. Desde entonces no podía distinguir, recordar cuáles acontecimientos eran parte de su delirio y cuáles de su vida real. Por tanto, ahora dudaba (16).

De cualquier forma, ficción o *realidad*, desde el punto de vista del contenido, lo que allí se nos cuenta es la historia de alguien que sigue viviendo en la muerte. La mención que se hace de la lectura de los faraones embalsamados puede ser un guiño de García Márquez al cuento de Poe “Breve charla con una momia”, en el que el bostoniano trata, de una manera socarrona, fuera de su acostumbrado patetismo, el tema del muerto vivo que sigue razonando y sintiendo.

El tópico de la presencia de un muerto va a ser una de las obsesiones de García Márquez, como se puede ver en *La hojarasca* (cadáver del médico francés), *El coronel no tiene quien le escriba* (cadáver del músico y muerte de Agustín), “Los funerales de la Mamá grande” (cadáver de la matrona), *El otoño del patriarca* (cadáver del dictador), *Crónica de una muerte anunciada* (muerte de Santiago Nasar), *Cien años de soledad* (presencia de los muertos Prudencio Aguilar, Melquíades y José Arcadio Buendía), *El amor en los tiempos del cólera* (cadáver de Jeremiah de Saint-Amour y luego de Juvenal Urbino), “El ahogado más hermoso del mundo” (cadáver del naufrago con cara de llamarse Esteban), “La santa” (cadáver de la joven a quien el padre lleva a Roma para que el Papa la canonice porque el cuerpo se había conservado incorrupto), *Del amor y otros demonios* (cadáver de Sierva María de Todos los Ángeles, cuyo cabello había crecido en la tumba hasta alcanzar veintidós metros con once centímetros).

Muchas veces, el tema del muerto toma la variante de su primer cuento “La tercera resignación”: el muerto vivo, como ocurre en *Cien años de soledad*<sup>14</sup>, con Prudencio Aguilar, quien persigue con su presencia de muerto vivo a José Arcadio Buendía hasta obligarlo a salir de la ranchería guajira, lo que ocasiona la fundación de Macondo; y el gitano Melquíades, muerto y resucitado: “Había estado en la muerte, en efecto, pero había

---

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges. “El Sur”. En: *Obras Completas*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989, p. 525-530.

<sup>14</sup> Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*. (Edición de Jacques Joret). Madrid: Cátedra, 1996.



regresado porque no pudo soportar la soledad” (140), para después, como el personaje de TR, morir por segunda vez, ahogado en el río, y aparecer en el cuarto de los pergaminos, donde conversa con Aureliano Segundo. José Arcadio Buendía, el fundador, después de morir, se aparece a Ursula. En “El ahogado más hermoso del mundo”, los habitantes de la aldea marítima a donde ha llegado el ahogado, lo recogen y tratan, sobre todo las mujeres, como a un vivo que incluso llega a producir celos en los demás hombres.

Pero donde quizás se nota mejor esta idea del muerto vivo es en *El general en su laberinto*<sup>15</sup>, la novela sobre Bolívar, quien es tomado, no en la pujanza de su fuerza física, militar y política, sino cuando sale de Santafé para la costa, con los pulmones reventados por la tuberculosis. El Bolívar que viene bajando por el río Magdalena, en embarcaciones de segunda categoría –barcazas que por ser de madera, encarnan metáforas del ataúd que lo espera en San Pedro Alejandrino–, es un muerto vivo, un cascarón lleno de podredumbres físicas y cansancios morales motivados por las traiciones:

Había cumplido cuarenta y seis años el pasado mes de julio, pero ya sus ásperos rizos caribes se habían vuelto de ceniza y tenía los huesos desordenados por la decrepitud prematura, y todo él se veía tan desmerecido que no parecía capaz de durar hasta el julio siguiente<sup>16</sup>.

Ya otros cuentos de los que integran el volumen *Ojos de perro azul*, tratan, a veces de manera directa y otros sesgadamente, el tema del muerto vivo, como ocurre en “Eva está dentro de su gato” (1948), en el que como telón de fondo se maneja la idea de la metempsicosis o reencarnación. Este cuento es quizás el antecedente más lejano de las *bellas* de García Márquez. A Eva, el personaje de EDG, habría que agregar la Laura Farina de “Muerte constante más allá del amor”, a Fernanda del Carpio y Remedios, las bellas de CAS, y a la pasajera de “El avión de la bella durmiente”, entre otras. Eva carga su belleza como una enfermedad hereditaria (cáncer o tumor) que la expone al asedio cotidiano de los hombres, razón por la cual cae en una especie de androfobia. Es este también un antecedente, guardadas las proporciones, de la indiferencia de Remedios por los hombres o del rechazo que hace Amaranta a sus pretendientes (Pietro Crespi, Gerineldo Márquez). Eva detesta su belleza, lo que la lleva a la obsesión de querer desaparecer. Así, en un juego de ambigüedades, reencarna o se convierte en un gato pensante (otra vez *La metamorfosis*), receptáculo animal desde donde continúa viviendo, ya transcurrido un tiempo de tres mil años, mirando el mundo en un estado de perpetuidad acentuada por las siete vidas del felino.

En “Amargura para tres sonámbulos” (1949), nos hallamos frente a ese estado de inconciencia lúcida muy tratado por los escritores, como el caso de Benji, en *El sonido y la furia*, de W. Faulkner, o de “Macario”, en Juan Rulfo. Aquí se trata de una mujer que va “eliminando a voluntad sus funciones vitales” (52), cerrando sus sentidos al mundo, uno a uno, frente a la amargura de los tres hermanos. Su estado de *autista* voluntaria se acentúa

---

<sup>15</sup> Gabriel García Márquez. *El general en su laberinto*. Bogotá: La Oveja Negra, 1989.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 12.

cuando se cae del segundo piso y permanece muerta en vida, “sentada en el rincón, con los ojos asombrados” (48), viviendo en un submundo. Es una mujer que dijo: “No volveré a sonreír” (49) y después “que no volvería a deambular por la casa” (51) y “había empezado a parecerse a algo que era ya casi completamente como la muerte” (52).

Este tópico del habitante de un submundo vuelve a aparecer en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” (1951) y, por supuesto, está ahí el tema del muerto vivo. Los ángeles necesitan a Nabo, un muchacho negro, peón de caballos, para que vaya al cielo e integre el grupo de los que cantan en el coro celestial. Por ello determinan que un caballo le dé una coz en la frente y lo mate, pero Nabo, tal vez sembrado en la tierra por su amor a los caballos y a la hija de los patronos, una niña retardada a quien él entretiene con la música de una ortofónica, no muere y hace esperar a los ángeles durante quince años: “Lo habíamos encerrado como si fuera un caballo, como si la patada le hubiera comunicado la torpeza y se le hubiera incrustado en la frente toda la estupidez de los caballos: la animalidad” (90).

En “Alguien desordena estas rosas” (1952), el fantasma de un niño muerto desordena las rosas de una vendedora de flores con el fin de cogerlas y llevarlas a su propia tumba. Es un cuento de culto funerario, una especie de refundición de “La tercera resignación”. Hay allí igualmente dos personajes: una mujer y la presencia ectoplasmática de un niño muerto, dentro de una habitación. La mujer, que ahora tiene cuarenta años, era una niña cuando el pequeño murió al caerse de una escalera tratando de coger nidos en el establo. Se trata de una mujer sola, que se ha mantenido soltera, en una especie de autocastigo, explicable tal vez porque se siente culpable de la muerte del niño, así, el oficio que ha escogido, vendedora de flores ordenadas en un altarcillo funerario, es un homenaje al amiguito que murió hace más de treinta años y quien, desde una silla, la ve hacer, esperando el momento en que ella se descuide, para coger las rosas y llevarlas “hasta el túmulo en cuyo fondo reposa mi cuerpo de niño, ahora confundido, desmenuzado entre caracoles y raíces” (95).

En “La mujer que llegaba a la seis” (1950), una prostituta, hastiada de su condición, mata a un cliente y está tratando de que José, el dueño de un restaurante, un honesto enamorado suyo, acepte decir a la policía que ella llegó al restaurante a las cinco y media de la tarde, coartada que la libraré del castigo pues ella mató al hombre a las seis o antes.

“Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955) es ya una pieza de lo que más tarde va a ser el famoso ciclo. Isabel, su padre –el coronel–, su madrastra Adelaida y su marido Martín regresarán en *La hojarasca*. Si bien no hay un muerto en este relato, el invierno teje su presencia implacablemente depresiva: “Al atardecer del martes el agua apretaba y dolía como una mortaja” (110). Una vaca, en el jardín, “dobló las patas delanteras (levantadas todavía en un último esfuerzo agónico las ancas brillantes y oscuras), hundió el babeante hocico en el lodazal y se rindió por fin al peso de su propia materia en una silenciosa, gradual y digna ceremonia de total derrumbamiento” (111). Y es este mismo derrumbamiento de la vaca el que sufren los personajes, sobre todo Isabel, en medio de ese invierno tan lúgubre como una mortaja. La lluvia es así una metáfora de la tristeza que trastorna a Isabel, casada con un hombre por compromiso, por negocios del viejo coronel,

como se puede ver en *La hojarasca*. La naturaleza vence al ser humano: “En la expresión de los hombres, en la misma diligencia con que trabajaban se advertía la crueldad de la frustrada rebeldía, de la forzosa y humillante inferioridad bajo la lluvia” (111). Dice Adelaida: “Ahora tenemos que rezar. El agua rompió las sepulturas y los pobrecitos muertos están flotando en el cementerio” (113). Isabel se palpa como una muerta: “Y súbitamente sentí el corazón convertido en una piedra helada. “Estoy muerta – pensé–. Dios. Estoy muerta”. Di un salto en la cama. Grité: “¡Ada, Ada!” (115). En las dos estaciones del trópico, verano e invierno, la naturaleza es implacable con el hombre. La vida producida por la lluvia es pasajera, momentánea. De la resequedad del ambiente se pasa a la vida que la lluvia hace reventar en los jardines:

Durante el resto de la mañana mi madrastra y yo estuvimos sentadas junto al pasamano, alegres de que la lluvia revitalizara el romero y el nardo sedientos en las macetas después de siete meses de verano intenso, de polvo abrasante. Al mediodía cesó la reverberación de la tierra y un olor a suelo removido, a despierta y renovada vegetación, se confundió con el fresco y saludable olor de la lluvia con el romero. (107).

Pero esa imagen de la lluvia como donadora de vida, como una mano tierna y fresca que elimina el “polvo abrasante” y la “reverberación de la tierra” es cambiada por un paisaje desolado en que la humedad, con su implacable tufo de muerto, pudre hasta las conciencias:

Al mediodía del miércoles no había acabado de amanecer. Y antes de las tres de la tarde, la noche había entrado de lleno, anticipada y enfermiza, con el mismo lento y monótono y despiadado ritmo de la lluvia en el patio. (112).

En el cuento “Ojos de perro azul” (1950), se introduce, como ya ocurrió en OCM, el motivo de los sueños, ahora de un modo sistemático y obsesivo: un hombre y una mujer que no se conocen en la realidad, tienen citas en sus sueños.

#### 4. Una lectura semiótica de “La tercera resignación”

Es posible que “La tercera resignación” sea un texto cifrado de las experiencias personales de García Márquez –toda narración literaria lo es de la biografía del autor–, tratando de recobrar, desde la fría Bogotá de 1947, las imágenes que sembraron en su memoria las historias de fantasmas y muertos familiares que en Aracataca le contaba su abuela Tranquilina. Es posible que ese niño que sigue creciendo desde una muerte-vida, sea, como dice Dasso Saldívar, “la imagen deudora de los terrores nocturnos de la abuela, que nunca dejarían al escritor en paz”<sup>17</sup>. Sin descartar esa posibilidad, yo he percibido “La tercera resignación” como un relato en el que están cifradas las claves de una metáfora social. Por muy intimista que nos parezca, como ocurre con la poesía lírica, todo texto literario, por ser lenguaje, deviene una mediación estética de la realidad social que vive el escritor. Desde este punto de vista, toda obra literaria es realista, en un nivel profundo, así el contenido

---

<sup>17</sup> Dasso Saldívar. *Op. Cit.*, p. 96.

explícito sea el más imaginativo y fantástico, o parta, en un primer nivel, de la experiencia personal del autor. En realidad, el escritor nunca sabe lo que quiere decir porque las presiones de los distintos grupos y comunidades a los que se va integrando, le imponen sus temas, intereses e ideologías de una manera no consciente, del mismo modo como los sueños son transposiciones inconscientes de pulsiones, estados y deseos frustrados de la realidad, representaciones a veces absurdas que solo se pueden comprender sometiéndolas a una interpretación que dé cuenta no de sus significados aparentes sino de sus estructuras profundas.

En TR, del niño que muere a los siete años se dice que su padre era “un gigante semi-bárbaro”, del cual no heredó su estatura sino apenas “Una barba azul, espesa, que su madre acostumbraba arreglar para verlo decentemente dentro del ataúd” (17). La información sobre el padre remite a un hombre blanco, quizás de raza aria, que no está presente nunca al lado del hijo. Así, al morir el niño a los siete años, el médico traído para examinar el caso diagnostica que no debe ser enterrado sino colocado en un ataúd para adulto pues seguirá creciendo. La madre hace lo que el médico le ordena y, durante la infancia y la pubertad, ofrece a su hijo una serie de cuidados como cambiar las flores y el agua de los jarrones, medir el cuerpo para comprobar el crecimiento, arreglarle la tupida barba, airear la habitación, encender las cuatro bujías, no admitir extraños en la sala. Se convierte así en una sacerdotisa de culto funerario, en una entidad administradora del crecimiento limitado del muerto. Y en un determinado momento, cuando observa que ya el hijo no crece más, descuida sus atenciones y cae en el pesimismo: ya no se interesa en medirlo sino que lo olfatea, tratando de percibir la podredumbre. La madre es entonces, al principio, una especie de alguacil o carcelera, preocupada porque su muerto se vea decente, y luego lo abandona.

A partir de allí, TR admite la interpretación de que la historia contada se estructura como una imagen social del país Colombia de los años cuarentas, que García Márquez vivía y conocía, dada su sensibilidad a los desajustes y conflictos colectivos percibidos y vividos durante su permanencia en los pueblos y ciudades de su itinerario por la costa y el interior del país. El padre semi-bárbaro puede aceptarse, sin duda, como una representación de fuerzas y dominios extraños que en un acto de seducción y violencia, tomaron lo ajeno y abandonaron al país a su suerte, dejando en la orfandad al hijo. La existencia del país se presenta entonces como la de un muerto vivo, cuyo crecimiento está amordazado por unos límites representados en las paredes del ataúd que harán contrahecho a su habitante: “Sus brazos se habían reducido y eran ahora los brazos de un enano; unos brazos pequeños, regordetes, adiposos” (14).

Ese crecer hasta un límite, en medio de una muerte que se repite, es la idea que devela el significado del título “La tercera resignación”. El país, como el personaje, ha estado viviendo-muriendo resignación tras resignación. La primera estaría generada por el nacimiento como huérfano, como hijo bastardo, producto de un acto doloso de fuerzas extrañas representadas en el gigante semi-bárbaro de barba azul y poblada. Haber nacido huérfano era una manera de empezar a morir. Y ampliando la interpretación semiótica que propongo, tal situación nos remitiría a la totalidad de los países latinoamericanos, nacidos

de una coerción ejercida sobre las poblaciones indígenas, a las que se les dio muerte física y cultural cuando comenzaban a vivir: “[...] no podía hablar de su infancia. No la había tenido. La pasó muerto” (17). “En los meses siguientes no progresó el crecimiento un centímetro siquiera” (18). La segunda resignación sería la consecuencia de la segunda muerte, a los siete años de edad. Se trata de la resignación a crecer y desarrollarse en un estado de inmovilidad y estatismo, entre las paredes de un ataúd descubierto, símbolo de muerte permanente. Finalmente, la tercera resignación se produce con el fallecimiento a los veinticinco años de edad, aunque el personaje, ya en la antesala del estallido de la putrefacción, sigue ejerciendo su función de pensar, como el señor Valdemar: “Pero estará ya tan resignado a morir, que acaso muera de resignación” (23).

## 5. Discursos de agresión, optimismo y resignación

La idea del muerto vivo como una imagen del país se haya razonada en las tres visiones que se construyen y deconstruyen en el discurso. Estos flujos y reflujos ideológicos son posturas de los sujetos colectivos o transindividuales que determinan el hacer, el pensar y el sentir y de sus personajes (también del autor) manifiestos en la materia textual. El texto expresa así un momento socio-histórico del país correspondiente al tiempo de la génesis o escritura del texto, la década de los cuarentas. El autor, en un nivel extrínseco, y el narrador como instancia intrínseca, son mediadores de las distintas visiones parciales o ideologías que los grupos o clases proyectan en el ámbito de las relaciones socio-históricas. Las varias resignaciones a que alude el muerto vivo de TR se explican como las muchas derrotas o resignaciones que los sectores campesinos y proletarios, interesados en cambiar ese desarrollo y crecimiento limitados dentro de la muerte, habían tenido frente a las posturas dominantes de los sectores latifundistas, primero, y luego, frente a los sectores capitalistas. Nicolás Márquez, el abuelo paterno de García Márquez, como coronel de la Guerra de los Mil días liderada por el caudillo liberal Rafael Uribe Uribe, es un testigo de esas frustraciones. Tal idea se va a concretar en esa biografía militar de derrota --aunque contradictoriamente, a nivel personal, termina ileso hasta su muerte por vejez-- que nos da *Cien años de soledad* del héroe Aureliano Buendía, figura construida sobre la personalidad y carrera militar de Uribe Uribe:

El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. Sobrevivió a una carga de estricnina en el café que habría bastado para matar a un caballo. Rechazó la Orden del Mérito que le otorgó el presidente de la República. Llegó a ser comandante general de las fuerzas revolucionarias, con jurisdicción y mando de una frontera a la otra, y el hombre más temido por el gobierno, pero nunca permitió que le tomaran una fotografía. Declinó la pensión vitalicia que le ofrecieron después de la guerra y vivió hasta la vejez de los pescaditos de oro que fabricaba en su taller de Macondo. Aunque peleó siempre al frente de sus hombres, la única herida que recibió se la produjo él mismo después de firmar la capitulación de Neerlandia que puso término a casi veinte años de guerras civiles. Se disparó un solo tiro de

fusil en el pecho y el proyectil le salió por la espalda sin lastimar ningún centro vital. Lo único que quedó de todo eso fue una calle con su nombre de Macondo. Sin embargo, según declaró pocos años antes de morir de viejo, ni siquiera eso esperaba la madrugada en que se fue con sus veintiún hombres a reunirse con las fuerzas del general Victorio Medina.<sup>18</sup>

Ese mismo sentido de derrota y frustración van a sentir otros personajes que lucharon contra los regímenes hegemónicos latifundistas, como el coronel que, contrariamente a Aureliano Buendía, acepta la disposición del gobierno de recibir una pensión de jubilación a cambio del armisticio y la capitulación pero cuyos dineros nunca le llegan en la lancha que trae el correo, siendo él, en una burla cruel, el tesorero de la revolución en la circunscripción de Macondo, que entregó al gobierno, en la firma del convenio de paz, setenta y dos ladrillos de oro.

A finales de los años cuarentas, década de la génesis de los cuentos objeto de este análisis, y en la década anterior, el país se movía fundamentalmente en la controversia que los sectores burgueses y capitalistas sostenían con los grupos latifundistas semi-feudales dueños de la tierra, contradicción en la que los sectores campesinos y proletarios hacían de carne de cañón. Los modos de producción heredados de la colonia se mantenían en el campo, convirtiéndose en un obstáculo para el desarrollo de las fuerzas productivas capitalistas lideradas por una burguesía nacional acicateada por la presión del capital extranjero, deseoso de obtener más ganancias en estos países de despensa como Colombia.

La gran propiedad de la tierra en Colombia se caracterizaba por la existencia del latifundio señorial, heredado de la colonia y que según Honorio Pérez Salazar<sup>19</sup>, subsistió en Colombia hasta las tres primeras décadas de este siglo, y se caracterizaba fundamentalmente por la ausencia del propietario y la falta de interés en una alta rentabilidad, así que lo importante era el señorío o mando, poderío político y rango social. Una segunda forma de propiedad es el latifundio cimarrón, caracterizado por la existencia de praderas o sabanas de pastos naturales, adecuación de la tierra con base en quemas, el ganado a libre crecimiento y desarrollo, el bajo empleo y la falta de obras de infraestructura. Y finalmente el latifundio de *plantations* o imperialista, generalmente perteneciente a empresas extranjeras (los hay de capital nacional), con explotación agro-industrial de materia prima o productos exportables, con mano de obra asalariada y barata y costosas obras de infraestructura, como la United Fruit Company, en la zona bananera de la Costa Atlántica, o las tierras dedicadas al cultivo y procesamiento de la caña de azúcar en el Valle del Cauca, trabajadas con capital de una burguesía nacional.

La lucha liberal la había comenzado a dar la administración de Alfonso López Pumarejo, con la Ley 200 de 1936, que trató de impulsar la propiedad de la tierra como función social, así que se amenazaba con expropiar aquellas tierras que no estuvieran vinculadas de una

---

<sup>18</sup> Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*, p. 202-203.

<sup>19</sup> Honorio Pérez Salazar. *Temas agrarios*. Bogotá: Ediciones Librería del Profesional, 1980, p. 13-16.

manera efectiva a la producción (el latifundo señorial y el cimarrón), y daba acceso a la propiedad de la tierra a quienes durante cinco años hubieran ocupado un predio creyendo que era baldío. Anota Jesús A. Bejarano: “De hecho, hacia lo que la ley apuntaba era a esclarecer la incertidumbre que existía sobre la propiedad y sus títulos, a fin de normalizar jurídicamente el mercado de tierras, permitiendo el acceso de capital al campo y a presionar a los propietarios para que le diesen al suelo alguna utilización económica”<sup>20</sup>. Y luego aclara: “Pero la ley dejó prácticamente intacta la propiedad agraria, porque no estaba enderezada a ninguna política distributiva y menos a atacar la gran propiedad; solo se ocupaba en estimular la transformación capitalista del campo permitiendo el acceso del capital; y de contener los conflictos campesinos que presionaban una vía distributiva”.<sup>21</sup>

De cualquier manera, la llamada Ley de tierra del 36 va a determinar el aumento de la proletarización de las masas campesinas al ser estas empujadas a los cinturones tuguriales de las ciudades y, por consiguiente, al desempleo. Dice Bejarano que muchos propietarios expulsaron de sus tierras a “arrendatarios, aparceros y colonos, a fin de evitar posibles aplicaciones de la prescripción adquisitiva, y así resultó que, sin preverlo, la ley acabó por acentuar el proceso de descomposición campesina”<sup>22</sup>. Esto va a ocasionar que el mismo López Pumarejo, en su segundo periodo presidencial, expida la Ley 100 de 1944, una verdadera contrarreforma agrícola comentada así por el mismo historiador: “Con ella se pretendía restablecer la aparcería, estableciendo normas que ponían a los terratenientes a cubierto de las tentativas de los aparceros de querer pasar como poseedores, garantizando así la retención de la fuerza de trabajo en el campo”.<sup>23</sup>

Esta situación lleva a que, por un lado, en el campo aumente el trabajo asalariado, y por otro, las ciudades se vean sembradas de inmigrantes campesinos. Dice Bejarano: “De otro lado, la descomposición campesina se acentuó aún más durante la década de los años cuarenta, cuando la migración hacia las ciudades se aceleró. Entre 1938 y 1945, según la misma misión Currie, hubo una migración neta de 350.000 personas hacia la ciudad (en 1938 el total de la población agrícola se calculaba en 1.890.000 personas, lo cual implica que la migración de estos años equivalió a cerca del 20% de la población existente en 1938), acelerada notablemente por la etapa de violencia que azotó al país en el quinquenio siguiente”.<sup>24</sup>

La conversión en el campo del trabajo campesino en mano de obra asalariada y la creciente emigración hacia las ciudades, con lo que aumentó la colectividad proletaria, crearon una toma de conciencia en estos sectores sobre la necesidad de luchar por reivindicaciones sociales como el derecho al trabajo, a la tierra, a los servicios públicos, a la educación, a la salud, a la vida. Es entonces cuando los grupos dominantes esgrimen, a través de grupos armados, una violencia que dejó y aún deja miles de muertos.

---

<sup>20</sup> Jesús A. Bejarano. "La economía". En: *Manual de Historia de Colombia*. Tomo III. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982, p. 67.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 69.

En medio de estas luchas dadas en el seno de la sociedad colombiana, en las décadas de los años treinta y cuarenta, se distinguen tres comunidades de grupos que pugnan por sus espacios socio-económicos: En primer lugar, los grupos de poder representados en la propiedad latifundista, ya fueran de concepción semifeudal o visión capitalista, de cualquier forma, constituyen la posición agresiva y dominante, dispuestos a sostener aparatos que garanticen sus prerrogativas de propiedad sobre los medios de producción. En segundo lugar, los grupos poseedores de una visión que defiende los valores auténticos de la vida y la libertad, los derechos humanos, representados en los sectores campesinos, proletarios y en el ala progresista de la pequeña burguesía. Y en tercer lugar, sectores de los anteriores grupos, que como consecuencia de las distintas derrotas producidas por la violencia esgrimida por los estamentos de poder, se desesperan y caen en el pesimismo y la resignación, sobre todo la pequeña burguesía, sector al que pertenecía García Márquez en los años genésicos de los tres relatos que analizamos.

Podríamos decir que en estos cuentos no hay una visión del mundo sino focalizaciones ideológicas que se cruzan de un modo intermitente, dejando escuchar sus voces en un tramado en desequilibrio en que se sienten más los discursos del poder y de la resignación que la visión enunciativa de los valores auténticos, los cuales quedan escondidos, implícitos o apenas insinuados.

El primer discurso, que provisionalmente llamaremos de la agresión y la muerte, se expresa cuando, en TR, sobre los personajes (el hijo y la madre) se ejerce una fuerza que les impide manifestarse en sus valores auténticos de vida, libertad y comunicación, manteniéndolos estáticos, reclusos en un espacio cerrado. La palabra muerto (muerte, morir), se repite en el texto cuarenta y cinco veces, aparte de los vocablos de la misma esfera sémica, como cadáver, féretro, ataúd, caja, enterrar, podrir.

El mandato del médico, al oficializar con su diagnóstico la muerte en vida del personaje y la actitud administrativa funeraria de la madre, expresa esa ideología agresiva:

–Señora, su niño tiene una enfermedad grave: está muerto. Sin embargo – prosiguió–, haremos todo lo posible por conservarle la vida más allá de su muerte. Lograremos que continúen sus funciones orgánicas por un complejo sistema de autonutrición. Solo variarán las funciones motrices, los movimientos espontáneos. Sabremos de su vida por el crecimiento que continuará también normalmente. Es simplemente “una muerte viva”. Una real y verdadera muerte... (15-16).

Así, “Lo cubrieron de blanco y alrededor de su mandíbula apretaron un pañuelo” (15). Se observa que lo que en apariencia puede parecer una *buena acción* del médico, es realmente la legalización de un crecimiento atrofiado, limitado, en una “caja cubierta de seda artificial”, como la vida falsa a que lo han sometido. En esta misma posición, habría que ubicar al padre semi-bárbaro y a los acólitos cuyas malas respuestas a los latinajos del cura serán la lápida que selle su muerte final. La madre, convencida de estarle haciendo un bien



al hijo, funciona aquí como un intermediario o ejecutor no consciente de la ideología agresiva contenida en el diagnóstico del médico.

El ruido se entiende igualmente como una de las manifestaciones de esa focalización dominante: “le estaba taladrando el momento con su aguda punta de diamante” (13), “le golpeaba por dentro haciendo vibrar su tallo de vértebras” (13), “lo atormentaba” (14), “interminable como el golpear de la cabeza de un niño contra un muro de concreto” (14).

Los ratones constituyen también un elemento agresivo: “Y eran precisamente esos animales asquerosos los que habían acudido al olor de las bujías que ardían a sus pies. Ya habían roído sus ropas y sabía que muy pronto empezaría a roerlo a él, a comerse su cuerpo. Un día pudo verlos: eran cinco ratones lucios, resbaladizos, que subían a la caja por la pata de la mesa y lo estaban devorando”. (17).

La segunda posición es la que nos da una focalización que llamaremos tentativamente, de la resistencia y el optimismo, actitud que encierra los valores auténticos de la vida y la libertad expresados en la frase: “Pero un vivo no puede resignarse a ser enterrado vivo” (22). Sobre el ruido que sacude su cráneo, distinto al ruido vital del grillo, el personaje piensa:

Pero ya no lo atormentaría más si pudiera cercarlo, aislarlo. Ir cortando contra su propia sombra la figura variable. Y agarrarlo. Apretarlo, ahora sí definitivamente; arrojarlo con todas sus fuerzas contra el pavimento y pisotearlo con ferocidad hasta cuando ya no pudiera moverse verdaderamente, hasta cuando pudiera decir, jadeante, que había dado muerte al ruido que lo atormentaba, que lo enloquecía y que ahora estaba tirado en el suelo como cualquier cosa común, convertido en un muerto integral (14).

No podía estar muerto porque se daba exacta cuenta de todo; de la vida que giraba en torno suyo, murmurante. Del olor tibio de los heliotropos que penetraba por la ventana abierta y se confundía con el otro “olor”. Se daba perfecta cuenta del lento caer del agua en el estanque. Del grillo que se había quedado en el rincón y seguía cantando, creyendo que aún duraba la madrugada (21).

Y la tercera ideología, producida por el dominio de la focalización agresiva sobre la visión de los valores legítimos, es la del pesimismo y la resignación, expresados en el mismo título del cuento. Los personajes (hijo y madre) se sienten confundidos. El muerto vivo duda en concebir como realidad o como sueño los hechos que está padeciendo. Finalmente, madre e hijo se dan por vencidos, no luchan, caen en la actitud trágica: “Sentirá que no tiene forma exacta definida, y sabrá resignadamente que ha perdido su perfecta anatomía de veinticinco años y que se ha convertido en un puñado de polvo sin formas, sin definición geométrica” (20). «No pudo colocarse, componerse, tomar una “pose” siquiera para parecer un muerto decente» (19). “Fue una mujer abnegada. Pero muy pronto empezó a decaer su optimismo” (18). “Había caído en una crisis de pesimismo. Últimamente descuidó las

atenciones, y ya ni siquiera tenía la precaución de llevar la cinta métrica. Sabía que ya no crecería más”. (18)

Hay un párrafo en el que se puede percibir conjuntamente el cruce de estos tres discursos: «Estaba en su ataúd, listo a ser enterrado (*agresión*), y sin embargo, él sabía que no estaba muerto. Que si hubiera tratado de levantarse lo hubiera hecho con toda facilidad. Al menos “espiritualmente” (*resistencia*). Pero no valía la pena. Era mejor dejarse morir allí; morirse de “muerte” que era su enfermedad». (*Resignación*) [15].

Aunque el espacio es ambiguo en relación con la dicotomía campo/ciudad, su estructura refuerza la interpretación social que estoy proponiendo con sus dos ideologías extremas de agresión y optimismo. Toda la acción ocurre en un ataúd que a su vez está en una sala donde no se admiten extraños. Es pues un espacio de cajas chinas, triplemente hermético: cráneo pensante y cuerpo sensible/ataúd/habitación.

Los espacios se presentan en pares de contrarios, dobles contruidos a partir de la relación afuera/adentro: interior del cráneo y del cuerpo/espacio del ataúd; interior del ataúd/sala de la casa; interior de la sala/espacio exterior percibido a través de la ventana: jardín, sol. Esta determinación espacial puede parecer obvia por lo reconocible en la vida empírica, pero alcanza una notoria importancia en este cuento porque el espacio interior y el exterior se proyectan sobre el personaje, en una doble vía contradictoria de amenaza y amparo, de agresión y vitalidad.

El personaje ha estado dieciocho años metido en un ataúd, desde los siete, así que las experiencias con el exterior son mínimas. Aunque prisionero de la inmovilidad, en el interior del ataúd, de la habitación, se ve *protegido* por los cuidados de la madre pero al producirse el pesimismo de esta, tiene la amenaza de los ratones que roerán su cuerpo, la tortura del ruido que zumba en su cabeza. Afuera están los “rayos del sol tibio” y la posibilidad de seguir viviendo al saber que va “a subir por los vasos capilares de un manzano y a despertarse mordido por el hambre de un niño en una mañana otoñal” (20); pero también está afuera la amenaza del cementerio, la posibilidad de ser enterrado vivo.

## 6. *Edipo y La Biblia*

Ya Selma Calasans Rodríguez<sup>25</sup> ha señalado tres intertextos en *Cien años de soledad*, cuales son: Las crónicas del descubrimiento y conquista, los textos bíblicos y las leyendas grecolatinas, sobre todo el mito edípico del incesto. En TR, la alusión a un gigante semi-bárbaro, de barba azul y poblada, podría remitir, en la lectura semiótica propuesta, a la figura de un conquistador. En OCM y DE, aparecen dos de esas influencias señaladas por la crítica en CAS. Por un lado, se presenta el tema del autocastigo de Edipo, aunque de manera

---

<sup>25</sup> Selma Calasans Rodríguez. "Cien años de soledad y las crónicas de la conquista". En: *Repertorio crítico sobre García Márquez*. Tomo I. (Compilador: Juan Gustavo Cobo Borda). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995, p. 581-594.

velada, cuando en “La otra costilla de la muerte”, el personaje sueña que su hermano se saca los ojos con unas tijeras, producto de una escena de la *realidad*, en que el barbero traído para acicalar al hermano muerto, le cierra los ojos con la punta de las tijeras. El motivo de perder los ojos aparece igualmente en “La noche de los alcaravanes” (1953), en que tres hombres dan tumbos en la oscuridad porque los alcaravanes les sacaron los ojos cuando uno de los hombres, tratando de imitar el canto cronométrico de estas aves, dio una hora retrasada. La imitación –el doblaje– debe ser perfecta, sincrónica. De no serlo, sobreviene el castigo de perder los ojos.

Por otro lado, en OCM, está el tema del pie hinchado (Edipo significa precisamente pie deforme), cuando el personaje sueña que le duele la pierna y luego se extrae con un destornillador la cabeza del tumor del dedo central del pie. Este tema de la cojera o del pie deforme va a aparecer en la narrativa de García Márquez, para citar dos casos: en los pies planos y elefantiásicos del dictador de *El otoño del patriarca*, y en la pierna enferma del viejo coronel que no tiene quien le escriba. Sin olvidar que ya el asunto edípico conlleva el tópico del desdoblamiento cuando el sufrido rey de Tebas decide hacerse investigador –detective– de un crimen que, sin saberlo, él mismo había cometido, al asesinar a su padre Layo en una disputa de caminos. Así, Edipo es a la vez el criminal y el detective. Por eso el mismo García Márquez ha dicho que *Edipo Rey* es una historia de crimen y misterio, y tiene razón pues están allí todos los ingredientes de este género: un crimen (muerto), un asesino, un detective, una investigación, el descubrimiento del culpable, la sentencia y la ejecución del castigo.

En el cuento “Diálogo del espejo”, también se toca el tópico mitológico griego de la caja de Pandora, para referirse en un primer plano sémico, a la tienda de Mábel, un comercio miscelánico de abarrotes. Este micro-relato del mito griego funciona a manera de una puesta en abismo, una clave secreta para comprender el lado socio-ideológico de la caja de Pandora en que, en las décadas de los años cuarentas, se había convertido Colombia, donde lo único bueno que quedaba, en medio de la madeja de males y conflictos, era la esperanza. Mientras se rasura, el personaje intenta recordar el nombre de Pandora, caja con la que intenta comparar el almacén de abarrotes de Mábel. Baraja varias posibilidades fonéticas de la palabra (Peldora, Paldora, Pendorra, Pedora) hasta que da con ella. En ese momento, mientras él tiene el rostro metido en la toalla, aparece el otro en el espejo, contemplándolo “con unos grandes ojos estúpidos y el rostro cruzado por un hilo cárdeno” (60). En una especie de eureka múltiple, Pandora es una representación del almacén de Mábel (cacharrería, salsamentaria, droguería...), pero igualmente una metáfora de la ciudad y del país que se debaten afuera; también una figuración del personaje mismo, por la serie de angustias y pesadumbres que lo inquietan.

La influencia bíblica es un motivo clave para comprender el juego de las ideologías en estos cuentos. En TR, ella se expresa en el miedo que tiene el personaje de transformarse en el “polvillo bíblico”, expresión de la ideología dominante en su matiz religioso. Por otro lado, la referencia a los gemelos Esaú y Jacob y a sus padres Isaac y Rebeca, en “La otra costilla de la muerte”, hace surgir seguramente el tópico de los dobles o gemelos que se va a repetir en *Cien años de Soledad*, a partir del modelo especular, ya insinuado en OTM

cuando en el sueño, el gemelo muerto, vestido de mujer, persigue al hermano, o en DE, cuando el hermano que se rasura tiene la visión del doble o del otro, al comprobar que mientras la imagen del espejo sangra, él no tiene ninguna herida en el rostro.

Jacob significa “el que echa la zancadilla a otro” pues al salir del vientre de Rebeca, “tenía asido con la mano el talón del hermano”<sup>26</sup>. Igualmente significa “el que está en lugar de otro”, es decir, el impostor, porque suplantó a su hermano gemelo Esaú en el derecho a la primogenitura y, con la complicidad de la madre, en el acto de bendición del padre Isaac. Hay que recordar que aunque gemelos, Esaú nació primero y, por lo tanto, debía ser el primogénito. Jacob se convirtió no solo en el heredero de los bienes materiales de Isaac sino en el predilecto de Dios: padre de las doce tribus, continuador de la estirpe de donde descendería Jesús, según las leyendas cristianas. En *La Biblia* se dice que Rebeca, ya de sesenta años, queda por fin embarazada: «Pero chocaban entre sí o luchaban en el seno materno los gemelos que concibió; lo que le hizo decir: “Si esto me había de acontecer, ¿qué provecho he sacado yo de concebir?” Y fue a consultar al Señor. El cual le respondió, diciendo: “Dos naciones están en tu vientre, y dos pueblos saldrán divididos desde tu seno en que están ahora y el un pueblo sojuzgará al otro pueblo, y el mayor ha de servir al menor o más joven”»<sup>27</sup>.

El personaje de OCM, quien representaría a Esaú, piensa que el hermano gemelo, como Jacob, venía asido a él: “Podía ser que él estuviera con la sangre de Isaac y Rebeca, que fuera su otro hermano el que nació trabado en su calcañal y que vino dando tumbos de generación en generación, noche a noche, de beso en beso, de amor en amor, descendiendo por arterias y testículos hasta llegar como en un viaje nocturno, a la matriz de su madre reciente” (31). Como en el parto de Idumea, el personaje ha venido con su gemelo a bordo, agarrado a su talón. Al comparar OCM con *El otro*, drama de Unamuno, Donald McGrady anota: “Claro está que García Márquez ha desechado el aspecto de la rivalidad fraterna, desarrollada ya por Unamuno, para concentrarse únicamente en los vínculos síquicos entre dos seres que han convivido en el mismo vientre y comparten cierta identidad física”<sup>28</sup>. Considero que García Márquez plantea el tópico de la rivalidad fraterna, solo que los hermanos no se disputan una misma mujer, como en Unamuno, ni riñen por primogenituras o bendiciones paternas, pero la pugna está ahí, en el terreno de las latencias, agazapada en la lucha entre Thanatos y Eros, como veremos seguidamente.

## 7. La latencia femenina

En “La otra costilla de la muerte”, el título, además de introducir el tema del doble, nos reenvía al mito creacionista de la mujer hecha por Dios a partir de una costilla de Adán. Y la falta de la costilla que significa su hermano, se confirma en el vacío que siente el

---

<sup>26</sup> Moisés. *El Génesis*. En: *La Sagrada Biblia*. Santafé de Bogotá: Ediciones Monteverde, 1995, Gn 25, 25, p. 26.

<sup>27</sup> *Ibid.*, Gn 25, 22-23, p. 26.

<sup>28</sup> Donald McGrady. *Op. Cit.*, p. 64.

personaje, “como si a su costado se hubiera abierto un precipicio, o como si, bruscamente, le hubiera sido cercenada de un hachazo la mitad de su cuerpo” (31). Como en *La Biblia*, considero que el título, con la mención de la *costilla*, remite al doble femenino. Lo que se crea del costado es una mujer. Hay una latencia femenina en el personaje, una perturbación sexual que él intenta eliminar con la muerte. Esta pulsión andrógina nos lleva a considerar en OCM, dos secuencias básicas que pudiéramos llamar *La vigilia* y *El sueño* y que se iluminan una a la otra si buscamos una explicación psicoanalítica o psicocrítica en la conducta del gemelo supérstite, quien tiene una pesadilla que desglosaremos en las siguientes microsecuencias:

1. Van (el hermano vivo y otros) en un tren a través de un paisaje de naturalezas muertas, de árboles artificiales frutecidos de navajas, tijeras y otros instrumentos de barbería.
2. Detrás de un árbol está el otro, su gemelo (enterrado aquella tarde), gesticulando para que se detenga el tren.
3. Convencido de la inutilidad de su mensaje, corre detrás del vagón hasta cuando se derrumba, con la boca llena de espuma.
4. El tren penetra en una geografía árida, estéril, aburrida.
5. El hermano (el viajero) siente un dolor en la pierna izquierda, que desvía su atención del paisaje.
6. Observa que tiene un tumor en el dedo central del pie.
7. Con un destornillador que saca del bolsillo, extrae la cabeza del tumor y la deposita en una cajita azul.
8. Por la cicatriz ve asomarse el extremo de un cordón grasiento y amarillo.
9. Sin alterarse, tira de él con suavidad y una cinta larguísima surge espontáneamente, sin molestias ni dolor.
10. Levanta la vista y ve que el vagón ha sido desocupado.
11. Descubre que en otro compartimiento del tren, está su hermano, solo, vestido de mujer, frente a un espejo, tratando de extraerse el ojo izquierdo con unas tijeras.

Según Freud, en los sueños hay dos tipos o clases de contenidos: el manifiesto y el latente (el aparente y el profundo)<sup>29</sup>. En el significado manifiesto, los sueños pueden parecernos absurdos, como por ejemplo, ir un tren por una geografía artificial sembrada de árboles frutecidos de navajas y tijeras. En este sentido, lo que dice Freud es que normalmente las imágenes de los sueños se construyen con los hechos, personas y objetos con los que nos hemos relacionado directa o indirectamente, física o mentalmente, en los últimos días<sup>30</sup>. Es lo que ocurre con los árboles frutecidos de navajas y tijeras, pues estos objetos han estado presentes en la vida del personaje en los últimos días: en la idea de hacerse arreglar el cabello, en las tijeras y navaja que usó el barbero para acicalar el cadáver del hermano. El tumor en el pie se explica por la gangrena estomacal que mató al hermano y porque el personaje ha estado pensando en que le aprietan los zapatos. La espuma que muestra el

---

<sup>29</sup> Sigmund Freud. *Interpretación de los sueños*. Tomo I. Bogotá: Planeta, 1986, p. 15-16.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 28.

hermano del sueño, encuentra su homologación en la espuma de la boca del moribundo y en el jabón de la rasurada al cadáver.

Un sueño, según el psicoanálisis, es la realización de un deseo frustrado en la realidad. En su inconsciente, el personaje quiere ser mujer, soltar la parte de Rebeca que lleva adentro, pero en la realidad no puede hacerlo. Se lo impide la censura social, tal vez su status de trabajo contable en la agencia, de allí que la homosexualidad se exprese tanto en la fantasía del estómago al imaginarse un tumor que es un feto buscando una “matriz tibia”, un “útero hospitalario”, como en el sueño donde el hermano aparece vestido de mujer.

Es posible (aunque no es necesario entenderlo así en la interpretación que propongo) que el hermano muerto no exista y sea simplemente la creación gemela, la proyección de la latencia, situación que el personaje se resiste a aceptar, seguramente determinado por la desautorización moral de su conciencia o súper yo. El sueño explicaría tal situación: La imagen onírica del gemelo, la otra parte de sí mismo, vestido de mujer frente a un espejo, revela, a través del travestismo, la tendencia desviada. Según McGrady, “El episodio final del sueño, en que el hermano aparece vestido de mujer e intenta sacarse el ojo, es una deformación de la escena en que el barbero cierra con tijeras los ojos del cadáver, el cual tiene puesta todavía la sábana que se le colocó para afeitarlo”<sup>31</sup>. No me parece convincente la segunda parte de esta apreciación porque el relato no informa que el barbero le haya colocado una sábana al cadáver para rasurarlo y, aunque así fuera, tal situación no remite a la imagen de un hombre travestido. Se explica mejor la imagen del hermano trajeado de mujer por la proyección de una latencia femenina en el personaje, unida a la fabulación del tumor que se hace feto y busca, dentro de un organismo masculino, una matriz por donde salir.

La narración hecha en primera persona por el estómago, en que este se considera un vientre femenino, funciona como una puesta en abismo en la que se repite la historia de la pulsión sexual obsesiva del personaje. La fantasía del estómago –también una especie de sueño– surge a partir del tumor que mató al otro gemelo:

Tal vez yo tenga alguna vez un tumor como el suyo. Al principio será una esfera pequeña, pero creciente, que se irá ramificando, agrandándose dentro de mi vientre como un *feto*. Probablemente lo sienta cuando empiece a moverse, a desplazarse hacia adentro con una furia de *niño* sonámbulo, transitando por mis intestinos, ciego –se llevó las manos al estómago para contener el dolor agudo–, con las manos ansiosas tendidas hacia la sombra, buscando la *matriz* tibia, el *útero* hospitalario que no ha de encontrar nunca; en tanto que sus cien patas de animal fantástico se irán enredando en un largo y amarillo *cordón umbilical* (29, énfasis agregado).

Si se acepta que el personaje lleva en sus adentros un súcubo que su súper yo no quiere aceptar, se explican entonces las extrañas escenas del sueño, cuando el tren en el que él va,

---

<sup>31</sup> Id McGrady. *Op. Cit.*, p. 63.

sigue de largo, sin recoger al hermano, quien corre y al final cae con la boca espumosa. De todos modos, a pesar de las censuras del súper yo, el personaje realiza su deseo frustrado: ser mujer, en la imagen del hermano travestido dentro del vagón, en el tumor transformado en feto que busca una matriz. A pesar del rechazo de su conciencia, no puede desprenderse del doble y este se impone, duplicándose a su vez frente a un espejo del tren. Pero el gólem que está frente al espejo parodia a su modelo pues al tratar de sacarse los ojos con unos tijeras, muestra la contradicción, por un lado, de autocastigarse, y por otro, de no querer ver su travestismo, como se ciega Edipo, en un acto simbólico, para no mirar su falta. Aquí resulta interesante señalar que cuando el otro aparece vestido de mujer, ya no hay personas en el vagón, lo que mostraría el lado vergonzante del personaje por su doblez sexual. Otra manera de expresar el autocastigo por el desvío de su libido, se descubre en el dolor en la pierna y el tumor en el pie, también un cuadro edípico, con el terrible espectáculo de extraer la cabeza del tumor con un destornillador, colocarla en una cajita azul (cuna) y luego sacar un cordón grasiento y amarillo como una larga cinta, una especie de tripa placentaria, otra vez una metáfora de parto, como si el tumor que mató al hermano o el tumor de la grotesca fantasía estomacal, al no encontrar un útero por donde salir en forma de feto, reventara por el pie, como en el parto mitológico andrógino que hace Zeus de Palas Atenea, por la cabeza.

En efecto, ya no en el sueño sino en la vigilia, el hermano se ha muerto de un tumor en el estómago. Si aceptamos la interpretación de ser el gemelo enfermo y muerto una proyección de latencia homosexual en el personaje, se entiende tal escena como otra tentativa de quitarse de encima el lado que lo importuna. Tal vez por ello, lo mata con una enfermedad que encierra su lado mágico dantesco, cuando lo hace perecer precisamente con un tumor que se asemeja a un feto que no puede ser expulsado. Es decir, castiga al “otro” con un síntoma que reproduce la propia enfermedad moral que padece, como hizo Dante con algunos condenados, al darles suplicios que repetían o les recordaban sus faltas, como ocurre con los cismáticos o los que en vida siempre estuvieron dividiendo política, moral o espiritualmente al hombre, quienes caminan divididos y hendidos físicamente, alguno con la cabeza cortada en una mano.

La misma agonía del “otro” se asemeja al sufrimiento de una parturienta: “[...] *lo vio* retorcerse como un perro malherido debajo de las sábanas, aullando, mordiendo ese grito último que le llenaba la garganta de sal; tratando de romper con las uñas el dolor que se *le* trepaba por la espalda hasta las raíces del tumor”. Y luego: “El *lo* vio en los últimos momentos de *su* agonía bárbara. Cuando *se* rompió las uñas contra las paredes, rasguñando ese último pedazo de vida que se le iba por entre los dedos, que se le *desangraba* mientras la gangrena se *le metía* por el costado como una mujer implacable”. (OCM: 28).

Aún después de enterrado, el “otro” no solo sigue vivo en la irrupción que hace en el sueño pesadillesco del vivo sino en las tres hipótesis de liga mágica homeopática y contagiosa que lo torturan, cuales son, en primer lugar, la de que su vida y su energía ejerzan sobre el muerto una influencia, así que “tanto él como su hermano permanezcan intactos, sosteniendo un equilibrio entre la vida y la muerte para defenderse de la putrefacción”; en segundo lugar, “la posibilidad de traerse a la podredumbre que le estaba comunicando su

hermano gemelo desde allá, desde su helado hueco de tierra”; y tercero, la hipótesis más probable, que “el hermano sepultado continuara incorruptible en tanto que la podredumbre invadía al vivo con sus pulpos azules”. (33).

Ese súcubo o demonio femenino escondido se refuerza en el relato a través de las menciones a órganos o elementos relacionados directamente con el cuerpo de la mujer y la maternidad, como matriz, útero, feto; a los elementos comparativos: “la gangrena se le metía por el costado como una mujer implacable”, “su hermano vestido de mujer”, “hundido en la noche líquida del vientre materno”, “hasta llegar como en un viaje nocturno, a la matriz de su madre reciente”; a la serie de acciones relacionadas con penetrar y sacar: “El tren *penetró* a una geografía árida”, “*sacó* del bolsillo un destornillador con el que *extrajo* la cabeza del tumor”, “tratando de *extraerse* el ojo izquierdo con unas tijeras”, “como si todo el organismo [...] hubiera dejado sus raíces mortales para *penetrar* en otras raíces más hondas y firmes”, “La noche le quedó temblando *adentro*, en la irrevocable soledad del cuerpo desgajado”. Igualmente, se menciona una serie de objetos que en las interpretaciones sicoanalíticas serían símbolos sexuales como ataúd, cajita, navaja, tijeras, destornillador.

## 8. El otro en el espejo

El título “Diálogo del espejo” remite dos veces a la idea del doble pues en un diálogo se necesitan mínimo dos, y todo espejo duplica virtualmente al mundo. Este tópico de los espejos va a ser clave en *Cien años de soledad*, a partir de la mención del río de aguas diáfanas a cuya orilla fue construido Macondo y de la llegada de los gitanos con el hielo, la lupa, el catalejo, la daguerrotipia y el laboratorio de alquimia para doblar el oro, y posteriormente, el sueño de José Arcadio Buendía, el fundador, de una “ciudad ruidosa con casas de paredes de espejos”, el cuento del “gallo capón”, la escritura profética de Melquíades, los animalitos de caramelo de Ursula, los pescaditos de oro reciclados del coronel Aureliano, la máquina o rueda de la memoria, todos elementos prefigurativos del eterno retorno, de las repeticiones y dobles que se darán en la historia de Macondo.

Ubicado frente al espejo, en la mente del personaje se acentúa la conciencia del desdoblamiento cuando percibe que mientras él mueve la mano derecha, la imagen del espejo mueve la izquierda: “Calculando que en tres minutos estaría terminado el trabajo, levantó el brazo derecho (izquierdo) hasta la altura de la oreja derecha (izquierda), haciendo de paso la observación de que nada debía resultar tan difícil como afeitarse en la forma en que lo estaba haciendo la imagen del espejo” (58). Esta imagen va a repetirse en *Cien años de soledad*, esta vez con dos personajes *reales*. Se trata de los gemelos hijos de Arcadio y Santa Sofía de la Piedad: José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo, quienes “Despertaban al mismo tiempo, sentían deseos de ir al baño a la misma hora, sufrían los mismos trastornos de salud y hasta soñaban las mismas cosas”<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*, p. 293.



Ahora, en el pasaje que se transcribe de CAS, sobre los gemelos hijos de Arcadio, se puede observar una repetición de la escena citada de “Diálogo del espejo”:

Esa noche, en la cena, el supuesto Aureliano Segundo desmigajó el pan con la mano derecha y tomó la sopa con la izquierda. Su hermano gemelo, el supuesto José Arcadio Segundo, desmigajó el pan con la mano izquierda y tomó la sopa con la derecha. Era tan precisa la coordinación de sus movimientos que no parecían dos hermanos sentados el uno frente al otro, sino un artificio de espejos.<sup>33</sup>

“La otra costilla de la muerte”, con sus hipótesis de realismo mágico cruzado de intertextualidad a lo Poe, se prolonga en las magias que se producen en DE, cuando el otro se aparece en la superficie del cristal mientras el personaje se está rasurando. La sensación de gemelidad, de otredad, se materializa cuando el hombre ve sangrando su rostro en el espejo, quizás por un descuido con la cuchilla al rasurarse, pero al pasarse un dedo, no encuentra huellas de sangre:

Buscó, en su rostro, el sitio correspondiente; pero su dedo quedó limpio y no denunció el tacto solución de continuidad. Se sobresaltó. No había heridas en su piel, pero allá, en el espejo, estaba sangrando ligeramente. Y en su interior volvió a ser verdad el fastidio de que se repitieran las inquietudes de la noche anterior. De que ahora, frente al espejo, fuera a tener otra vez la sensación, la conciencia del desdoblamiento (59).

La imagen del “otro” se concreta aún más al final del cuento: “Miró la toalla con sorpresa y cerró los ojos, desconcertado, mientras allá, en el espejo, un rostro igual al suyo lo contemplaba con unos grandes ojos estúpidos y el rostro cruzado por un hilo cárdeno” (60). Es decir, a pesar de todos los intentos de desprenderse de esa parte que lo mortifica, que su conciencia no quiere aceptar, el otro sigue adherido a él. La proyección de la imagen en el río que comporta el espejo, es una imagen que lo mortifica, una especie de retrato de Dorian Gray que lo avergüenza. García Márquez parece manejar aquí una especie de Narciso invertido, leyenda griega que también contiene el tema del doble invertido.

En esta situación del personaje con su doble, con su gemelo, en DE, se expresa igualmente la relación de dominante y dominado: Jacob, el impostor, sigue controlando a Esaú, el primogénito. El otro, muerto, se sigue imponiendo al vivo a través del espejo, como antes impuso su presencia en el vagón del tren.

Otra manera de manifestarse el tema de la rivalidad entre los hermanos en DE, es la lucha que sostienen en el personaje sus dos caras opuestas de artista y matemático, cuando se está afeitando:

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 281.

Había derivado de allí toda una serie de cálculos complicadísimos con el propósito de averiguar la velocidad de la luz que, *casi* simultáneamente, realizaba el viaje de ida y regreso para reproducir cada movimiento. Pero el esteta que lo habitaba, tras una lucha aproximadamente igual a la raíz cuadrada de la velocidad que hubiera podido averiguar, venció al matemático, y el pensamiento del artista se fue hacia los movimientos de la hoja que verdeazul-blanqueaba con los diferentes golpes de luz (58).

El matemático representa en el personaje su sentido realista de la vida rutinaria, su lógica de lo establecido, su arraigo en el mundo civil, su profesión de contabilista, frente al esteta que desea romper el cerco de la costumbre cuantificada, de la monotonía burocrática: “–el matemático y el esteta estaban ahora en paz–”, “–el matemático y el artista se mostraron los dientes–”, “–ambos jadeantes–”, “–y el matemático se adueñó por completo de la situación–”, “–el artista, tras una breve lucha, logró desalojar al matemático–”. Y es por el lado del artista por donde se filtra el fantasma de la otredad. Sin embargo, al final, el personaje, ante el grato olor de los riñones en salsa, regresa a la vida cuantificable del sentido común, a la rutina de las pequeñas gratificaciones burguesas, y entonces “sintió con satisfacción –con positiva satisfacción– que dentro de su alma un perro grande se había puesto a menear la cola”. (60)

Hay aquí, en esta lucha entre el matemático y el esteta, una especie de metáfora de la creación literaria y, en general, artística. El camino del arte busca cambiar la realidad incolora, la vida monótona tasada por la cantidad y el número, por la imaginación y la vida creativa, pero en muchos casos, esa búsqueda de las cinco patas del gato propicia el riesgo, gracias a la sensibilidad, de encontrarse con la locura o la muerte.

## 9. El espacio urbano

En OCM y DE, García Márquez se decide por un espacio nítidamente urbano: “despertó cuando el día era alto y el rumor de la ciudad invadía –total– el aire de la habitación entreabierta” (DE: 53). Por lo demás, hay una serie de indicios e informantes que marcan el cronotopo *ciudad*: médico, servicios funerarios, ómnibus, cacharrería, salsamentaria, droguería, lavabo, grifo del agua caliente, agencia, oficina, anfiteatros, barbería, matemático, tren, formaldehído, laboratorio.

Es posible que las lecturas de Kafka y Poe hubieran determinado en García Márquez la aparición de un locus urbano en OCM y DE, igualmente el contacto con ciudades como Cartagena, Barranquilla y, sobre todo, Bogotá. El “grifo del de agua caliente” deja entrever que se trata de una ciudad fría, alejada del clima ardiente de la costa. El espacio urbano representa una manera de alejarse de las realidades provincianas de los pueblos costaneros como Aracataca y Ciénaga, o de Zipaquirá, en donde había estudiado. Efectuar una representación de esos espacios rurales, en aquel momento de iniciación literaria, no era procedente pues se corría el riesgo de caer en la narrativa costumbrista que aún se escribía en Colombia en la década de los cuarentas. Creo que es la misma orientación que lo guía,

al escribir relatos fantásticos y no realistas –gérmenes de lo que más adelante será su realismo mágico–, aunque, por el momento, más cercanos a un fantástico europeo o norteamericano. Va a ser mucho después, ya dueño de una competente batería estilística y técnica, cuando García Márquez decida abordar el espacio de las aldeas con sus vidas anacrónicas, hasta el punto de crear el pueblo arquetípico de Macondo. Y aunque casi toda su narrativa se produce sobre espacios rurales, en *Doce cuentos peregrinos* (1992), regresó al espacio cosmopolita, presentando verdaderos arquetipos urbanos europeos: Roma, Ginebra, París, Barcelona, Nápoles, Viena.

En OCM y DE, el espacio regresa a la dicotomía de TR afuera/adentro: interior de la habitación/exterior de la vida citadina (agencia, cementerio, tienda de Mábel...). El espacio interior es como en TR, un ámbito de protección y de amenaza, dado que por un lado, la habitación lo separa del cementerio donde reposa su hermano, pero también en el interior de la casa está el recuerdo de la imagen del gemelo agonizando hasta la muerte, con la gangrena en el estómago, y luego la terrible sensación de otredad. El espacio exterior se presenta vital y grato: “Debía ser la madrugada, porque afuera, en el huerto, había empezado a cantar el chorro entre las legumbres y el cielo era azul por la ventana abierta” (24). También: “Sobre el aire de la ventana despertaba un lucero” (24). Pero luego, el otro, el hermano gemelo se apodera del espacio exterior: “El olor que había mandado el jardín regresaba ahora fuerte, repugnante, envuelto en una tufarada nauseabunda” (29).

Hay un espacio vitalista y eufórico que es deconstruido por otro, maléfico y mortal: “Un acre olor a violeta y a formaldehído venía, robusto y ancho, desde la otra habitación, a confundirse con el aroma de flores recién abiertas que mandaba el jardín amaneciente” (OCM: 24). Como se puede ver, hay ámbitos que se cruzan e interfieren: el de las flores recién abiertas del jardín amaneciente, como símbolo de continuación de la vida, pero al mismo tiempo, deconstruyendo esta visión optimista, el olor de las violetas (flores luctuosas) y el olor a formaldehído, símbolos de muerte.

Lo mismo ocurre con el espacio onírico del tren: Adentro, en los vagones del tren; afuera, en la geografía artificial. *Adentro* significa seguridad, estar a salvo del muerto, que lo persigue, pero hay un momento en que el otro, que no ha sido recogido, aparece en el interior de un vagón del tren, disfrazado de mujer, imponiendo al hermano vivo su travestismo y su actitud edípica de sacarse los ojos, situación que invierte las relaciones interior/seguridad y exterior/peligro.

En DE, el espacio interior se presenta igualmente como un locus de protección, en el regusto del personaje por la comodidad civilizada y burguesa: “El olor caliente de los riñones en salsa le agasajó el olfato, ahora con mayor urgencia. Y sintió con satisfacción -- con positiva satisfacción-- que dentro de su alma un perro grande se había puesto a menear la cola” (60). Por otra parte, el peligro está en el hermano gemelo, el otro, embozado en el cristal del espejo. *Afuera* es el olvido de las preocupaciones al sumirse en el trabajo de la agencia, en las ecuaciones algebraicas, pero también su miedo al pensar en el “pedazo de barro –arcilla de sí mismo– que tendría su hermano debajo la lengua” (53).

## 10. Narradores

En TR, hay una voz que narra en tercera persona gramatical, en una aparente actitud omnisciente, pero la focalización se efectúa a través de una mediación que corresponde a la primera persona, desde la conciencia del protagonista, como en muchos de los cuentos de Cortázar y en múltiples pasajes de *La metamorfosis*, lo que para 1947 era una muestra de lucidez en el uso de las técnicas narrativas pues introducía tendencias cercanas al monólogo interior.

En OCM y DE, se utiliza el mismo narrador y focalizador de TR, solo que en OCM se incrusta un relato en primera persona (yo): la fantasía narrada por el estómago sobre el tumor que se vuelve feto.

Este procedimiento narrativo sincrético entre la voz que narra (tercera persona) y la conciencia que percibe (yo del protagonista) produce, por un lado, el distanciamiento de la mediación narrativa pero, por otro, el acercamiento de la percepción interior del personaje, técnica especialmente útil para unos personajes que permanecen aislados e inmóviles en sus habitaciones. Ciertas frases en primera persona (“—ahora me doy cuenta—”, “Se me olvidó la palabra, una caja donde hay de todo”, “Alguien está tratando de ahorcar a mi hermano”), en medio de la narración en tercera, además de la focalización realizada desde la conciencia del protagonista, dejan sentir, como sostiene McGrady, un talante de monólogo interior a lo Faulkner, quien lo había tomado del *fluir de la conciencia* usado en la novela *Ulises*, por Joyce.

## 11. Reiteración de las tres visiones

La interpretación psicoanalítica y psicocrítica que he propuesto de los cuentos OCM y DE, no se opone a que allí se detecten unas ideologías o visiones como las que se determinaron en TR, pues como bien sostiene la sociocrítica, una cosa son los contenidos visibles de un relato, los cuales pueden ser todo lo imaginativos que se quiera, y otra muy distinta las isotopías ideológicas que se manifiestan en el texto, regularmente de un modo no consciente, aún por encima de las creencias personales del escritor.

En efecto, las focalizaciones ideológicas de OCM y DE repiten las visiones encontradas en TR porque son piezas del mismo periodo creativo del autor inmerso en las condiciones sociales de la década de los cuarentas, caracterizadas, como se ya ha visto, por la violencia esgrimida por los grupos de poder contra los sectores que reclamaban sus derechos en medio de un clima de muerte que en muchos casos conducía al pesimismo y a la resignación.

Así, la visión agresiva viene determinada fundamentalmente por el dominio que ejerce el hermano muerto sobre el vivo: pero esta alegría resulta pasajera porque la humedad, con su implacable tufo de muerto, pudre hasta las conciencias: “recordaba que bruscamente, como si le hubiera sido cortada la garganta por una cuchillada, dio un salto en el lecho y sintió que su hermano gemelo, su hermano muerto, estaba sentado al borde de la cama” (27) o

“La idea del cadáver de su hermano gemelo se le había clavado en todo el centro de la vida. Y ahora, cuando ya lo habían dejado allá, en su parcela de tierra, con los párpados estremecidos de lluvia, ahora tenía miedo de él” (OCM: 28). Igualmente, en el sueño del tren que avanza por la geografía de naturalezas artificiales, el personaje no puede quitarse la presencia travestida del muerto, y aún en la vigilia, tiene la convicción de que el cuerpo del otro permanece intacto en el cementerio mientras el suyo comienza a ser invadido por la putrefacción. En DE, el muerto impone su dominio, desde la superficie del espejo.

La lluvia resulta un elemento agresivo porque al penetrar la tierra, la humedad acelerará la descomposición del cadáver y con ella la suya propia: “Pensó con cierto disgusto en las noches de invierno en que la lluvia traspasará la hierba, y la humedad irá a dormir sobre el costado de su hermano, a circularle por el cuerpo como una corriente secreta” (31). La agencia donde trabaja, expresión del mundo capitalista burgués, contribuye, en DE, a su muerte cotidiana: “Sabía que era necesario apresurarse si no quería ser despedido de la agencia. De esa agencia que se había convertido, desde hacía algún tiempo, en el sitio de partida de sus propios funerales diarios”. (56-57)

El discurso de la resistencia se expresaría, en OCM, en la idea de hacer morir el personaje a su hermano, con un tumor, si nos atenemos a la interpretación de que el gemelo muerto es la proyección de la pulsión femenina que él, a un nivel consciente, no quiere aceptar ni mostrar socialmente. También hay una oposición, cuando en el tren de la pesadilla, no recoge al hermano, quien cae jadeante al suelo, con la boca llena de espuma. En DE, el artista (expresión de valores auténticos) lucha contra el matemático (valores cuantificados).

En cuanto a la ideología de la pasividad y la resignación, se observa en OCM: “Apaciblemente, envuelto en el tibio clima de serenidad codiciada, sintió la liviandad de su muerte artificial y diaria. Se hundió en una amable geografía, en un mundo fácil, ideal; un mundo como diseñado por un niño, sin ecuaciones algebraicas, sin despedidas amorosas y sin fuerzas de gravedad” (27). Al final del cuento, regresa la atmósfera de resignación de TR ante la muerte: “Resignado, oyó la gota, gruesa, pesada, exacta, que golpeaba en el otro mundo, en el mundo equivocado y absurdo de los animales racionales” (34). Y en DE, el burócrata de mentalidad pequeño-burguesa se acomoda al carril de una vida en la que el simple olor de unos riñones en salsa le hacen sentir satisfecho.

Ya insinuada en OCM, la ideología burguesa y capitalista aparece dominando totalmente la atmósfera en DE, a través de las preocupaciones del personaje –un contabilista– por el tiempo y el laberinto de cifras de la agencia. Como ya se dijo, en la década de los cuarentas, una burguesía criolla apoyada por el capital extranjero imponía ya sus estatutos de mercado donde imperan los valores de cambio y se habían abierto las puertas a nuevas tecnologías. Ese dominio se manifiesta en que muchos símiles, metáforas y modalizaciones se elaboran con elementos urbanos y tecnológicos: ecuaciones algebraicas, animal ciudadano, irremediable imposibilidad de dormir como un burgués, algo de matemática burguesa en el trabalenguas de cifras, rompecabezas financieros de la oficina, serena tranquilidad del cirujano que conoce el núcleo del tumor, economía total de recursos, ecuaciones de la oficina; pesada máquina, brutal y absurda; mundo convencional, curiosa teoría, leyes

matemáticas en las que la geometría intentaba una nueva manera de volumen, funcionamiento de toda la maquinaria vital, cerebro saponificado; piecillas dispersas, desarmadas de un mismo sistema, no ajustarían con exactitud para lograr la totalidad orgánica; la geometría de las manecillas, un nuevo teorema de angustia, una lucha aproximadamente igual a la raíz cuadrada de la velocidad (de la luz).

## **Bibliografía**

Bejarano, Jesús A (1982). “La economía”. En: *Manual de historia de Colombia*. Tomo III. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Borges, Jorge Luis (1989). “El Sur”. En: *Obras completas*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé.

Calasans Rodrigues, Selma (1995). “*Cien años de soledad* y las crónicas de la conquista”. En: *Repertorio crítico sobre García Márquez*. Tomo I. (Compilador: Juan Gustavo Cobo Borda). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Faulkner, William (1995). *Mientras agonizo*. Barcelona: RBA Editores.

Freud, Sigmund (1986). *Interpretación de los sueños*. Tomo I. Bogotá: Planeta.

García Márquez, Gabriel (1974). *Ojos de perro azul*. Ariel: Guayaquil.

García Márquez, Gabriel (1982). *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: La Oveja Negra.

García Márquez, Gabriel (1982). *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Bogotá: La Oveja Negra.

García Márquez, Gabriel (1989). *El general en su laberinto*. Bogotá: La Oveja Negra.

García Márquez, Gabriel (1996). *Cien años de soledad* (Edición de Jacques Joret). Madrid: Cátedra.

García Márquez, Gabriel (1997). *Cuentos: 1947-1992*. Bogotá: Norma.

García Márquez, Gabriel. “Diálogo del espejo”. En: *Suplemento fin de semana*, El Espectador, N° 48, p. 11, 23 de enero de 1949.

García Márquez, Gabriel. “La otra costilla de la muerte”. En: *Suplemento fin de semana*, El Espectador N° 23, p. 6 y 12, 25 de julio de 1948.

García Márquez, Gabriel. “La tercera resignación”. En: *Suplemento fin de semana*, El Espectador, p. 8, 13 de septiembre de 1947.

Kafka, Franz (1990). *La metamorfosis* (Traducción de J. L. Borges). Bogotá: Círculo de Lectores.

McGrady, Donald (1981). “Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez”. En: *García Márquez: el escritor y la crítica* (Edición de Peter Earle). Madrid: Taurus.

Moisés (1995). *Génesis*. En: *La Sagrada Biblia*. Bogotá: Monteverde.

Pérez Salazar, Honorio (1980). *Temas agrarios*. Bogotá: Librería del Profesional.

Rafael Díaz Ycaza. “El cuentista Gabriel García Márquez” (prólogo). En: García Márquez, Gabriel. *Ojos de perro azul*. Guayaquil: Ariel.

Saldívar, Dasso (1997). *García Márquez: el viaje a la semilla. La biografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.

Sófocles (1997). *Antígona, Edipo Rey, Electra, Edipo en Colono*. Bogotá: Planeta.