

Gabriel García Márquez: el encantamiento del mundo o la búsqueda de una racionalidad alternativa

Orlando Araújo Fontalvo
Colegio Karl C. Parrish

“Cien años de felicidad, para María Alejandra y María Carolina”.
Gabriel García Márquez

Resumen

Este ensayo analiza el fenómeno transculturador en el campo de la novela latinoamericana y el surgimiento de un sub-campo Caribe que traslada el centro modernizador de la literatura colombiana. Reflexiona sobre la posición de García Márquez con respecto a la modernidad capitalista y el papel del barroco en cuanto racionalidad alternativa. Procura, asimismo, determinar las relaciones de la historia y la literatura en el contexto de la novela, y finalmente, presenta el realismo maravilloso, del que habla Irlema Chiampi, como la discursividad disidente y renovadora que adopta García Márquez en *Cien años de soledad* para transgredir el sistema de la enunciabilidad de América Latina. En últimas, este trabajo trata de responder preguntas como ¿Por qué García Márquez toma posición en contra del proyecto de la modernidad racionalista de Occidente? ¿Cómo lo hace? ¿Con qué elementos? ¿Desde qué posición? Creo que es aquí donde debe buscarse la elección del escritor, su compromiso, su propuesta no solamente ideológica, sino también estética.

Palabras clave: transculturación, ethos barroco, cosmopolitismo, ficción de archivo, realismo maravilloso.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: THE WORLD ENCHANTMENT OR THE SEARCH OF AN ALTERNATIVE RATIONALITY

Abstract

This essay analyzes the cross cultural phenomenon in the field of Latin American novels, and the emergence of a Caribbean sub-field that swaps the modern core of Colombian literature from Bogotá to Barranquilla and Cartagena. This document also reflects on the position García Márquez takes regarding the capitalist modernity and the role of Baroque as an alternative rationality. This paper aims at determining the relationships between history and literature in the context of the novel, as well as presenting the wonderful realism, as analyzed by Irlema Chiampi, as the dissident and renovating discourse that García Márquez adopts in “*One Hundred Years of Solitude*” to go beyond that typical system Latin America had adopted: Enunciability. Finally, this work pretends to answer questions like Why does García Márquez take a position against the project of the Western rationalistic modernity? How does he do it? Which elements does he use for this? From

which posture? I consider that it is here where the writer's choice, his commitment, his proposal (not only ideological, but also aesthetic) have to be searched and found.

Key words: Cross cultural, baroque ethos, cosmopolitanism, file fiction, wonderful realism.

Es inobjetable que una obra como *Cien años de soledad*¹ responde a la tradición literaria colombiana y a su particular proceso histórico, pero es igualmente indiscutible que con ella Gabriel García Márquez transgrede los límites del campo² colombiano y se instala en el universo de las tomas de posición de América Latina. Al momento de la publicación de *Cien años de soledad* (1967), por ejemplo, el campo de la novela latinoamericana era dominado por *tomas de posición* esencialmente cosmopolitas y decididamente experimentales. *Tres tristes tigres* (1965), del cubano Guillermo Cabrera Infante, *Rayuela* (1966) del argentino Julio Cortázar, *Paradiso* (1966), del cubano José Lezama Lima, *La Casa Verde* (1966), del peruano Mario Vargas Llosa y *Cambio de piel* (1967), del mexicano Carlos Fuentes. Sin embargo, como ya veremos, son especialmente significativas para el análisis de la obra de García Márquez las tomas de posición efectuadas por el cubano Alejo Carpentier: *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953) y *El siglo de las luces* (1962).

Deseo comenzar refiriéndome a las dos posiciones centrales de este estado del campo literario latinoamericano que se ha dado en llamar vanguardia: el *cosmopolitismo* y la *transculturación*. La primera surge por la confluencia de tomas de posición en las que se abandonan los espacios rurales y se procura la universalidad a partir de esquemas y modelos provenientes de Europa. La segunda, en cambio, se nutre con la pluma de escritores que retoman el regionalismo, al tiempo que echan mano de modelos provenientes de su propia cultura continental. Fue Ángel Rama quien llamó la atención sobre los perjuicios que entrañaba la simplificación del concepto de la vanguardia latinoamericana. El crítico uruguayo propuso que, en lugar de establecer la escueta oposición entre la vanguardia y las corrientes tradicionales o regionalistas, se aceptara el funcionamiento de dos vanguardias paralelas dentro de las letras continentales. Esta idea de Rama permite una visualización más precisa de las similitudes y diferencias entre las áreas culturales de América Latina. Del mismo modo, es posible reconocer la existencia de dos diálogos culturales simultáneos y distintos.

Ambos son diálogos auténticamente americanos, con un desarrollo varias veces secular, y aunque sus operaciones pueden emparentarse dentro de la clara opción modernizadora que las rige, sus productos son distinguibles por los materiales diferentes y las circunstancias

¹ En este trabajo se utiliza la edición de Jacques Joret: García Márquez, Gabriel (1997). *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 8ª. ed.

² Para el sociólogo francés Pierre Bourdieu, el campo es un ámbito de competencia que puede, a su vez, ser definido como una vasta red en la que se configuran de manera objetiva, las relaciones entre posiciones. Dichas posiciones se definen por su misma existencia y por la determinación que imponen a los agentes o instituciones que las ocupan.

diferentes en que trabajan, por la cosmovisión que reflejan, por la lengua que eligen y los recursos artísticos que ponen en funcionamiento (1982:339).

El diálogo interno enlaza zonas desequilibradas de la cultura latinoamericana y procura alcanzar su modernización sin perder los elementos que constituyen su tradición y su idiosincrasia. Su naturaleza es integradora, toda vez que reconoce el peso del pasado. El diálogo externo, por el contrario, establece una comunicación directa entre los centros exteriores de donde fluyen los impulsos transformadores y puntos latinoamericanos ya modernizados.

El externo ha sido llamado *cosmopolita*, retomando la denominación que asumió para sí la sociedad intelectual europea de fines del siglo XIX y que usó como bandera la famosa revista inglesa *Cosmópolis*; al interno ha preferido denominarlo *transculturador*, porque aunque los dos responden al omnímodo poder modernizador de la hora y en ambos la base del comportamiento es la capacidad de adaptación, en éste último ella se cumple desde el nivel de las culturas profundamente enraizadas en la vida histórica del continente, tratando de conseguir el máximo de preservación de sus valores en el proceso transformador (p. 340).

A lo largo de la historia de las letras latinoamericanas, en cada uno de estos polos han coincidido escritores de las más diversas posiciones políticas, religiosas y doctrinales. El polo modernizador cosmopolita, por ejemplo, ha sido ocupado por escritores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar o Carlos Fuentes. Del mismo modo, la línea transculturadora ha estado representada por novelistas como Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez o Augusto Roa Bastos.

Por encima del color local o el compromiso social, el cosmopolitismo reivindica el legítimo derecho del escritor a la cultura universal. No se trata de una simple transposición a lo foráneo sino el establecimiento de una nueva red de relaciones y vinculaciones enmarcadas en un orden planetario. Algunas de las ventajas del cosmopolitismo fueron esgrimidas en su momento por el mexicano Carlos Fuentes:

Se nos olvida que también en el cosmopolitismo hay una aspiración muy nuestra, muy valedera, muy cierta, muy concreta, que es la de no debilitarnos en el aislamiento, la de romper este aislamiento que nos disminuye y encontrar toda una serie de correspondencias y de afirmaciones en las relaciones abiertas de la cultura (p. 347).

En síntesis, el cosmopolitismo no es una simple adscripción a las técnicas, sino una sólida tendencia a la universalización de los valores y una instalación plena en una temática, una peripecia y unos personajes indefectiblemente universales. Porque

Si la asunción de las técnicas como instrumentos universales y neutrales constituyó un punto de partida, la evolución posterior dio prueba de la íntima vinculación que ellas manifiestan con un perspectivismo internacional. La utilización de los escenarios, personajes y temas de cualquier lugar del mundo, el manejo de una materia prima internacional, fue mera consecuencia lógica y legítima de la absorción de las técnicas

foráneas. La legitimidad de esta libre incorporación de materiales no deja sin embargo de llamar la atención sobre la fuerza de atracción que cumple el polo externo en un período de creciente tensión del sistema literario, la cual no hace sino reproducir la tensión del organismo social latinoamericano (p. 348).

Ahora bien, el vocablo transculturación, que reemplazó a la voz angloamericana aculturación, fue propuesto en 1940 por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, con el propósito de precisar los distintos momentos del proceso de transición de una cultura a otra. Esta noción concibe la cultura que recibe el influjo modificador, no como una entidad pasiva e inferior, sino como una energía profundamente creadora capaz de actuar tanto sobre su herencia particular, como sobre los aportes externos. Por consiguiente, la transculturación supone una honda reestructuración del sistema cultural. Operan procesos de pérdida de elementos constitutivos, así como de redescubrimiento. Las incorporaciones no constituyen una burda aglomeración de caracteres, sino un fenómeno nuevo e independiente. No es, entonces, una modificación unilateral, sino una ecuación dialéctica que modifica ambas partes.

Así pues, un concepto proveniente del campo antropológico, fue empleado con éxito por Ángel Rama para definir las características de una de las posiciones centrales del campo de la novela latinoamericana. Precisamente, una de las tendencias más sobresalientes de la transculturación fue, sin duda, el abandono de la lengua escrita literaria y su traslado a los registros del habla. En el caso específico de *Cien años de soledad*, García Márquez apela a un modo de contar que dice haber aprendido de su abuela y que consiste, esencialmente, en la nivelación rigurosa y equivalente de los datos realistas y maravillosos dentro de una fluencia coloquial. En ese sentido, no cabe duda sobre la naturaleza transculturadora de la apuesta garcíamarquiana, al regenerar la expresividad del regionalismo y ponerla a tono con las nuevas exigencias estéticas. La superación del discurso realista del regionalismo que propone *Cien años de soledad*, restablece el contacto de la literatura con un universo de invención mítica que había quedado oculto por el orden rígido de la modernidad racionalista. Desde esta posición, el novelista de Aracataca, redescubre las virtudes del habla y el narrar popular del Caribe colombiano sobre la base de nuevas técnicas y procedimientos narrativos. Como puede apreciarse, las tomas de posición transculturadoras

No buscan cancelar la expresividad regional ni sustituir la estructura alcanzada por el sistema literario latinoamericano, sino regenerarlas en el ritmo del tiempo, habida cuenta de nuevas exigencias estéticas. Su calidad revolucionaria estriba en que, como toda revolución, avanzan hacia el futuro mediante un amplio giro que les hace retomar del pasado los elementos esenciales, constitutivos, de una forma peculiar de vida y destino, asumiendo conjuntamente el nivel artístico que corresponde al ingreso de Latinoamérica a otro estrado de participación en el consorcio universal (p. 127).

Es decir, el polo transculturador de la vanguardia latinoamericana también tiene en cuenta las técnicas externas y la herencia universal, sólo que elabora sus productos atendiendo primariamente las singularidades culturales de auténticas regiones defensivas del continente. Lo que supone una renovación que aprovecha la técnica moderna, al tiempo que

reelabora formas expresivas y modos de narrar que fluyen del seno mismo de las culturas internas que hemos anotado. En oposición a los escritores cosmopolitas, que trabajan desde las más desarrolladas urbes latinoamericanas, los autores transculturadores surgen de los enclaves internos, de reciente impregnación modernizadora, de antiguas culturas orales o analfabetas. Por eso los narradores cosmopolitas son decididamente urbanos, “mientras que los transculturadores siguen siendo capaces de posesionarse de las zonas rurales, de los pueblecitos abandonados, de las costumbres arcaicas, de la otredad representada por las culturas autóctonas americanas” (p. 351).

Por otra parte, diversas tomas de posición transculturadoras efectuadas por escritores del Caribe como Álvaro Cepeda Samudio, Héctor Rojas Herazo y el propio García Márquez determinaron el traslado geográfico del centro de la modernización literaria en el país y la consiguiente transformación del campo literario colombiano. En abril de 1950, por ejemplo, García Márquez escribía en *El Heraldo* que *el provincianismo literario en Colombia empieza a dos mil quinientos metros sobre el nivel del mar*. En realidad, lo normal hubiera sido que Barranquilla y Cartagena recibieran el influjo desde Bogotá, pero sucedió lo contrario. El Caribe colombiano había estado expuesto a la influencia transculturadora de diversas Metrópolis extranjeras, por lo que tuvo una modernización literaria más acelerada. Es más, no es exagerado afirmar que las tomas de posición³ del Caribe colombiano se comprenden mejor en el universo estético e ideológico del Gran Caribe que en el ambiguo campo literario de Colombia. No se equivoca García Márquez cuando afirma que *el Caribe es un solo país*. Una realidad pluricultural bañada por ese mar interior que se forma entre el continente y el arco de las Antillas. En todo caso, lo que no tiene discusión es el hecho de que esa *divertida narración de lo consabido*, como lúcidamente definió Rama la novela de García Márquez, arrojó luz y prestigio a un espacio cultural hasta ese momento oscurecido y subestimado por la cultura dominante de la región central de Colombia.

La modernidad inasible

La modernidad es una palabra en busca de su significado.

**La búsqueda del presente,
Octavio Paz**

Si algo caracteriza a la modernidad, es la premisa incontestable según la cual *el hombre es lo que hace*. El paradigma de la sociedad ya no es Dios sino el individuo racional. De este modo, la humanidad dará siempre pasos seguros hacia la abundancia, la felicidad y la libertad. Son múltiples los asedios que cabe hacer a la modernidad, pero si la miramos como un proceso histórico y abstracto, no es difícil entrever la destrucción del orden antiguo que implica el triunfo de la racionalidad. El orden nuevo marca el inicio del

³ Según Bourdieu, las posiciones se hallan definidas por su relación objetiva con las demás posiciones, y dependen de su situación actual y potencial en la estructura del campo. Las tomas de posición se definen respecto del universo de las tomas de posición coexistentes y deben ser entendidas como un sistema de oposiciones.

progreso técnico y espiritual de la sociedad. Lo que antecede, no necesariamente se convierte en un imperativo. La aplicación de la teoría supone, como es apenas natural, una larga serie de inconsistencias y contrasentidos.

En todo caso, se desprende de la modernidad un proceso socioeconómico conocido como modernización y un gran proyecto cultural denominado modernismo. El equilibrio de esta base tripartita *nominalmente* garantiza la emancipación del espíritu humano. No solamente hay en la modernidad una cancelación de la trascendencia, sino un desencantamiento del mundo que se funda en otra fe: el universo está regido no por un demiurgo, sino por leyes naturales que pueden ser descubiertas y, lo que es mejor, dominadas por la razón.

En el caso de América Latina, los diversos modos de transición a la modernidad de cada país han hecho de ésta una experiencia desequilibrada y traumática. Las tentativas de modernización de unas naciones con disímil pasado colonial y diferente composición poblacional no han alcanzado la altura de las empresas culturales del continente. Sin duda, el problema de Latinoamérica, en cuanto a la cuestión de la modernidad, se halla en la naturaleza misma de su proceso de colonización. *La España que conquistó el nuevo mundo* estaba, en el siglo XVI, replegada sobre sí misma, cerrada, aislada intelectualmente de los influjos innovadores de la moderna conciencia europea. La España adalid de la contrarreforma, era, en efecto, un país lleno de paradojas que, en los comienzos de la modernidad, y gracias a las rentas de América, favorecía de modo considerable el desarrollo del capitalismo pero curiosamente permanecía feudal “y proyectaba en los territorios por ella conquistados la anacrónica estructura señorial y el espíritu medieval” (Jaramillo, 1998: 10).

Ahora bien, el proceso mismo de la independencia de los países hispanoamericanos está íntimamente relacionado con las revoluciones burguesas de Francia e Inglaterra, con la Revolución industrial y con la gestación del mercado mundial. El anacronismo ideológico, intelectual e industrial heredado de España fue el primer gran obstáculo de las antiguas colonias en su afán por acceder a la modernidad. Para la generación que, al influjo de las nuevas ideas, consolida la independencia, la consigna fue entonces liberarse de las agobiantes tradiciones españolas. Sin embargo,

Resulta por lo demás bien característico el constatar de qué modo desde el comienzo mismo de su historia como naciones independientes estos países tuvieron que enfrentar la tarea de *actualizarse* o de hacerse propiamente contemporáneos sin contar con los recursos para ello, por la precariedad de su actividad económica, por la ausencia de una genuina burguesía y de un pensamiento que estuviese a la altura de las tareas que debería afrontar (p. 28).

Como anota Rubén Jaramillo Vélez, a quien acabamos de citar, en sus orígenes las naciones hispanoamericanas surgieron de la coyuntura de la Revolución francesa, el ciclo napoleónico, las ideas de la Ilustración y las doctrinas jurídico-políticas que sancionaron y legitimaron el surgimiento de nuevas instituciones que articulaban la sociedad burguesa

gestada en el interior del *ancient régime*. No obstante, en los nacientes países hispanoamericanos

No se habían producido los mismos desarrollos, no se habían gestado las mismas clases sociales ni las correspondientes relaciones de producción, que pudiesen servir de agentes concretos a las ideologías llegadas del otro lado del Atlántico y también de la naciente y pujante república del norte cuyo proceso emancipador tanto había llegado a influir en la eclosión del proceso revolucionario en la misma Francia (p. 28).

El entusiasmo de las élites criollas en la adopción de modelos provenientes de los países “modernos” fue, por mucho, una cuestión de ingenuidad, pues estaba muy lejos de estar respaldado por hechos concretos. Paradójicamente, esta *abstracta identificación*, así como las múltiples vicisitudes del proceso de la modernización y los cambios en la mentalidad que él supone, fueron las principales causantes de que en algunos países como Colombia las estructuras fundamentales de la sociedad colonial persistieran hasta mediados del siglo XIX. Indalecio Liévano Aguirre sostiene que

El gran problema de hispano-américa ha sido siempre que en su admiración de pueblo joven por los pueblos ya maduros del continente europeo, se ha sentido tentada por el deseo dominante de imitar los sistemas económicos y políticos de aquellos, pero no siguiéndolos en su evolución y desarrollo lógicos, sino saltándose etapas, tomando partes de ellos, partes que casi siempre correspondían a una etapa final o a una ya muy evolucionada, para injertarlas artificialmente en el primitivo medio americano (Liévano, 1960: 427).

En el caso específico de Colombia, y utilizando una perspicaz observación de García Márquez, la característica más sobresaliente provenía de la constatación de que la gran contienda sociopolítica, ideológica y militar del siglo XIX había concluido con el triunfo de los sectores más tradicionalistas.

En lo que tiene que ver con los asuntos de la cultura, de la vida del espíritu y de los desarrollos del pensamiento, lo cierto es que la tristemente célebre *regeneración* de Núñez y Caro significó el repliegue del país, su aislamiento con respecto de los procesos universales de la modernidad (1998: 113).

Su propósito no fue otro que considerar como esencia de la nacionalidad colombiana ciertos elementos de la cultura de hacienda en su versión señorial, esto es, que se identifica la nación colombiana con un definitivo y sagrado sistema patriarcal de explotación que funciona, a todas luces, como un mecanismo de resistencia frente a cualquier impacto de la historia. “El proyecto de la hegemonía conservadora era el heredero de los mismos vicios, de las mismas costumbres, de la misma inercia que había postergado en la propia España la experiencia plena de la modernidad” (p. 114).

Pero sin duda lo que más postergó la entrada de la modernidad en Colombia, fue la decisión de la Regeneración de entregar en manos del clero los destinos de la educación pública. El

concordato firmado con la Santa Sede en 1887 no sólo suponía que la educación y la instrucción pública se orientara de conformidad con los dogmas y la moral de la Religión Católica, sino que obligaba al gobierno a impedir la propagación de las “ideas contrarias al dogma católico y al respeto y veneración debidos a la Iglesia” (p. 50). *Ideas contrarias* que no eran cosa distinta que el ideario de la modernidad. En síntesis, la política de la Regeneración se plasmó en un proyecto económico y administrativo que a nombre del orden consolidó la represión. El clero colombiano fue el agente socializador, el aparato ideológico del estado colombiano, que reprodujo, propagó y legitimó el esquema de poder señorial hacendario, “de lealtades y de dominación social que la Iglesia había adoptado en los siglos coloniales, al servicio de los grandes terratenientes” (Guillén, 1986: 37).

No obstante, este repliegue del país que fue funesto en el campo de las ideas, no lo fue tanto en el plano económico. La política proteccionista de la Regeneración no tardó en producir efectos benéficos. Se incrementaron las fábricas de tejidos, surgiendo en la capital y en los departamentos múltiples establecimientos manufactureros. Pero en este período de la vida nacional, el fenómeno más significativo fue, sin duda, el auge y la consolidación de la producción cafetera. Hecho que desencadenó un rápido proceso de modernización en el país.

Fernando Guillén Martínez sostiene que esta suerte de *modernización en contra de la modernidad* es lo que ha permitido que la estructura socioeconómica de Colombia cambie sin que cambien sus estructuras de poder ni las imágenes míticas del consenso colectivo. Es precisamente este sincretismo colombiano el que ha impedido el proceso secularizador de la modernidad. No es exagerado afirmar que Colombia ha tenido modernización sin modernidad. Pues el desarrollo material, el crecimiento de la producción y la riqueza, no ha correspondido a un avance espiritual, a una maduración en la mentalidad de las gentes. Por el contrario,

El sonambulismo que caracteriza en buena medida las actitudes del ciudadano, la persistencia de vicios tradicionales que impiden una auténtica solidaridad y coherencia social –particularismos, fulanismos, clientelismos, dependencia y falta de autonomía en los procesos de decisión política- prueban ese peculiar sincretismo de *lo moderno y lo premoderno*, tan característico de la vida pública de nuestro país (p. 56).

Ahora bien, dejando a un lado la peculiaridad de Colombia y pasando al plano continental, cabe decir que en enero de 1959, la revolución castrista en la isla de Cuba modificó sustancialmente la estructura del campo del poder en América Latina y planteó, de paso, el asunto de la modernidad. De un campo dominado exclusivamente por la posición que ocupaba el proyecto capitalista, se pasó a un estado de tensión con la posición socialista.

Por lo menos hasta 1964, los Estados Unidos intentaron justificar su oposición a la revolución cubana en términos de pura política de poder: se oponían, no a un experimento revolucionario, sino a la implantación de un miembro del bloque rival

en un área que consideraban colocada bajo su indisputada hegemonía. Pero las dos cosas no eran en los hechos tan fáciles de separar: es en todo caso significativo que la única revolución exitosa ocurrida en Latinoamérica luego del episodio guatemalteco sólo se haya salvado colocándose bajo la protección del bloque opuesto al norteamericano, y que al hacerlo haya transformado la perspectiva política para toda Latinoamérica (Halperin, 1972: pp. 450-451).

La revolución cubana dejaba al descubierto una realidad inédita: no era totalmente utópico imaginar una modernidad cuya estructura no estuviera armada en torno a la acumulación del capital, al dispositivo de la producción, la circulación y el consumo de la riqueza impuesto en América Latina por la modernidad capitalista. Muchos intelectuales y escritores simpatizaron con el triunfo de la Revolución y se identificaron ideológicamente con sus principios. Novelistas como el mexicano Carlos Fuentes, el argentino Julio Cortázar, el peruano Mario Vargas Llosa y el colombiano Gabriel García Márquez conformaron una especie de núcleo alrededor del cual giraban otros muchos escritores. Así, a los ojos de la mayoría, apareció una posible vía para la redención continental. Carlos Fuentes “llegó a decir que después de la Revolución Cubana él ya no consentiría hablar en público más que de política, jamás de literatura; que en Latinoamérica ambas eran inseparables y que ahora sólo se podía mirar a Cuba” (Gálvez, 1987: 45).

Como se ve, la toma de posición de Cuba efectuada en el campo del poder latinoamericano, influyó profundamente en la renovación ideológica del campo literario. García Márquez, que escribe *Cien años de soledad* pocos años después de la Revolución, toma posición en el sentido de *redefinir el proyecto de la modernidad en América Latina*. En modo alguno se trata de un determinismo rústico, como podría pensarse, sino de una compleja coyuntura ideológica, representada en la intersección de diferentes variables: los movimientos políticos en el campo del poder, la estructura de las relaciones en el campo literario y las particulares disposiciones del habitus garcíamarquiano. Ahora bien, siendo la racionalización el componente indispensable de la modernidad, el novelista postula a partir de su escritura una superación de la misma. *El cinturón de castidad racionalista*, como lo llamó García Márquez, construyó una representación cultural de la realidad que en el campo literario privilegió siempre la verosimilitud. En este sentido, la novela garcíamarquiana de 1967, afirma la existencia de una posibilidad literaria con soluciones distintas a las del racionalismo; a su vez, proclama la libertad discursiva, la destrucción del metarrelato lingüístico, la desacralización y consecuente transgresión de los códigos verbales como muestra de que es imperioso ir mucho más allá.

En esta toma de posición, se aprecia el interés del escritor por dar cuenta de importantes aspectos de la realidad latinoamericana que resultan incomprensibles desde la óptica racionalista. No se trata de negar por completo la razón, sino de poner en entredicho la eficacia del discurso lógico-racional. De buscar una nueva racionalidad que sirva para indagar más allá de lo puramente verosímil. Este nuevo instrumento abriría la posibilidad de replantear el proceso de la modernidad en Latinoamérica y haría viable una nueva hermenéutica de la historia humana a partir de la experiencia continental.

El ethos barroco

¿Y una modernidad alternativa? ¿Es en realidad posible? Débiles son los indicios de que la modernidad que predomina actualmente no es un camino ineluctable —un programa que debemos cumplir hasta el final, hasta el nada improbable escenario apocalíptico de un retorno a la barbarie en medio de la destrucción del planeta—.

Bolívar Echeverría

Es evidente que son ya muchos los académicos que descreen de una modernidad única, como la concebían Adorno y Horkheimer, y han propuesto diferenciar el proceso general de la modernidad, es decir, su forma abstracta e ideal, de las diferentes configuraciones históricas que intentan realizar su ideario. En otros términos, no existe *una* modernidad, sino *múltiples* modernidades. La variable capitalista es, entonces, sólo una de las posibilidades de la modernidad general. El proyecto realmente existente, sin que esto signifique que sea el único. Ahora bien, se me antoja que ese *nada improbable escenario apocalíptico*, del que nos habla el profesor Echeverría, es el mismo que nos presenta García Márquez al cierre de *Cien años de soledad*:

Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos (p. 559).

Ese *retorno a la barbarie en medio de la destrucción del planeta*, se encuentra ya profetizado en el periplo vital de los Buendía. En las siguientes páginas, trataré de presentar el concepto de *ethos barroco*, tal y como lo ha desarrollado en México Bolívar Echeverría, pues considero que esta noción resulta extremadamente importante para comprender cabalmente la toma de posición de García Márquez, concretamente en *Cien años de soledad*.

Empiezo por señalar que el término *ethos* alude, por un lado, a la doble y ambigua significación de refugio y arma; y por el otro, al concepto de costumbre y carácter. Luego la idea de un *ethos barroco* supone, en primera instancia, que la noción tradicional de barroco haya transgredido los límites de la historia del arte y la literatura y se haya consolidado como una categoría de la historia de la cultura en general. Resulta por demás interesante la manera en que esta noción se vincula con las cuestiones de la modernidad, el mestizaje cultural y la estética propiamente dicha del arte barroco. Ahora bien, para intentar una aproximación al concepto, primero es necesario precisar otras nociones que lo enmarcan y le dan sentido. Quiero empezar con la idea del *ethos histórico*. Dice Bolívar Echeverría:

Nuestro intento, más reflexivo que descriptivo, es el de explorar justamente aquello que nos llama a identificar como barrocos a ciertos fenómenos de la historia de la cultura, y a oponerlos a otros en un determinado plano de comparación. Se trata, sobre todo, de proponer una teoría, un *mirador*, al que hemos llamado del *ethos histórico*, en cuya perspectiva creemos poder distinguir con cierta claridad, algo así como un *ethos barroco* (1994: 14).

El *ethos histórico* es un particular tipo de comportamiento social estructural que puede ser entendido como un principio de construcción del mundo de la vida. En realidad, su función objetiva es hacer vivible lo invivible. Si bien el *ethos histórico* no puede solucionar la contradicción que está en la base de la modernidad capitalista, al menos sí la disuelve. Dicha contradicción consiste, en primer término, en que

La civilización de la modernidad capitalista no puede desarrollarse sin volverse en contra del fundamento que la puso en pie y la sostiene —es decir, la del trabajo humano que busca la abundancia de bienes mediante el tratamiento técnico de la naturaleza—, y porque, en segundo lugar, empeñada en eludir tal destino, exagera justamente esa reversión que le hace perder su razón de ser. Época de genocidios y ecocidios inauditos —que en lugar de satisfacer las necesidades humanas, las elimina, y, en lugar de potenciar la productividad natural, la aniquila (p. 16).

Esta es precisamente la respuesta a las preguntas de Bolívar Echeverría: ¿Qué contradicción es necesario disolver específicamente en la época moderna? ¿De qué hay que refugiarse, contra qué hay que armarse en la modernidad? En realidad, la modernidad supone un conflicto permanente entre las dos dinámicas que constituyen la vida social. Por un lado, la dinámica del proceso de trabajo y de disfrute referida a valores de uso, por el otro, la tendencia a la reproducción de la riqueza, a la acumulación del capital. “Se trata, por lo demás, de un conflicto en el que, una y otra vez y sin descanso, la primera es sacrificada a la segunda y sometida a ella” (p. 19).

Es innegable que el dominio de la modernidad capitalista no es absoluto ni uniforme. Sin embargo, la realidad capitalista es un hecho histórico inevitable, del que nadie puede sustraerse. Por ello debe ser integrado en la construcción del mundo de la vida. En otras palabras, la crisis de la realidad capitalista debe ser “disuelta” por el *ethos* que garantiza la armonía indispensable de la existencia cotidiana. *El ethos barroco* es precisamente una de las respuestas a la insatisfacción que despierta el espíritu contradictorio de la civilización contemporánea.

Bolívar Echeverría ha precisado cuatro posibilidades distintas de vivir el mundo dentro del capitalismo. La primera de estas es el *ethos realista*, cuyo carácter militante es afirmativo no solamente “de la eficacia y la bondad insuperables del mundo establecido o realmente existente, sino, sobre todo, de la imposibilidad de un mundo alternativo” (p. 20). *La segunda es el ethos romántico*, igual de militante que el *ethos realista*, pero contrapuesto a él en la medida en que afirma el valor de uso pero considera que el proceso de *valorización*

del valor abstracto es el resultado natural del espíritu de empresa. Niega la idea de *infierno capitalista* y se afirma transfigurándolo en su contrario. *El ethos clásico*, la tercera manera de vivir con el capitalismo, se distancia de su realidad pero la ve como una necesidad trascendente. No se compromete en su contra y procura justificar su contradicción detestable con la positividad de la existencia efectiva. Finalmente, *el ethos barroco* no solamente se distancia de la espontaneidad cotidiana del hecho capitalista, sino que además lo considera inaceptable y ajeno.

Es barroca la manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo. *El ethos barroco* no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla (p. 21).

Sin embargo, la cuestión es ¿cómo justificar que se emplee el término *barroco* para designar el cuarto *ethos* que caracteriza a la modernidad capitalista? Es decir, ¿cómo responder a la pregunta acerca de una eventual homología entre el arte barroco y la cuarta modalidad del *ethos* moderno?

La conclusión a la que llega Bolívar Echeverría es que el siglo XIX construyó una encrucijada semántica en torno al término barroco (extravagante, falso, retorcido, ornamental, sobrecargado, ceremonial, etc.) que terminó por decir más acerca del lugar teórico desde el que se lo define que acerca de lo barroco propiamente dicho. “En efecto, sólo desde la perspectiva formal clásica lo barroco puede aparecer como una de-formación; sólo en comparación con la forma realista puede resultar in-suficiente y sólo respecto del creacionismo formal romántico puede ser visto como conservador” (p. 23).

En realidad, el barroco debe ser entendido como una visión del mundo constituida por una irreprimible voluntad de formas atrapadas entre dos tendencias en contradicción. A caballo entre el conservadurismo y la inconformidad, el barroco se desencanta de las formas clásicas desgastadas, pero se apresura a restaurar la vigencia del canon tradicional. Modernidad y antigüedad convergen en el espíritu híbrido del barroco. Su finalidad consiste en revitalizar la validez de las formas agotadas, a partir de toda suerte de juegos y transgresiones semánticas.

Es la desesperación ante el agotamiento de este canon, que para él constituye la única fuente posible de sentido objetivo, que lo lleva a someterlo a todo ese juego de paradojas y cuadraturas del círculo, de enfrentamientos y conciliaciones de contrarios, de confusión de planos de representación y de permutación de vías y funciones semióticas, tan característicamente suyo” (pp. 25-26).

Así las cosas, el arte barroco presta su nombre a la cuarta alternativa del *ethos* moderno, porque, como él

Que acepta lo insuperable del principio formal del pasado, que, al emplearlo sobre la substancia nueva para expresar su novedad, intenta despertar la vitalidad del gesto petrificado en él (la fuente de su incuestionabilidad) y que al hacerlo termina por poner en lugar de esa vitalidad la suya propia, ella también resulta de una estrategia de afirmación de la corporeidad concreta del valor de uso que termina en una reconstrucción de la misma en un segundo nivel; una estrategia que acepta las leyes de la circulación mercantil, a las que esa corporeidad se sacrifica, pero que lo hace al mismo tiempo que se inconforma con ellas y las somete a un juego de transgresiones que las refuncionaliza (pp. 26-27).

Lo barroco en el arte es, simplemente, la manera en que el *ethos* barroco se materializa como una propuesta en el proceso de estetización de la vida. Coincido con la postura del profesor Bolívar Echeverría según la cual el programa de la modernidad no está concluido, y menos aún en América latina en donde fue un proceso frustrado. Resulta más coherente pensar, en cambio, que del amplio conjunto de posibilidades de la modernidad sólo ha sido explorada una perspectiva. La toma de posición de García Márquez en *Cien años de soledad* apunta, según creo, en la misma dirección, pues hace cuatro décadas el novelista colombiano propuso reexaminar el programa de la modernidad a partir de la valoración del proceso de mestizaje cultural que se operó en Latinoamérica.

Todo me lleva a pensar que esa racionalidad alternativa no fue otra que el barroco. No me refiero solamente al estilo literario por el que optó el autor de *Cien años de soledad*, pues la estética del barroco, como se ha mostrado, pone en escena principalmente una suerte de cosmovisión que permite asimilar la realidad capitalista de la modernidad. Esta alternativa, en términos de la toma de posición de García Márquez, significa un rechazo parcial hacia el mundo establecido en América Latina. A pesar de su inconformidad, el novelista no preconiza su abandono definitivo. Le apuesta, pienso yo, al restablecimiento de las virtudes de la emancipación, refuncionalizando el proyecto moderno sobre la base del principio formal del pasado continental.

El archivo y la reconstrucción mítica del sujeto histórico

The archive is a modern myth based on an old form, a form of the beginning.
Roberto González Echevarría

Si la historia no está hecha, entonces, la hacemos todos al poder volver a narrar, y la ficción se constituye en un nuevo pentagrama sobre el que se pueden reordenar el tiempo y el espacio a través de textos.

Marta Morello Frosch

La eventual revisión de la modernidad imperante, que propone García Márquez en su toma de posición, conduce, indefectiblemente, al cuestionamiento del discurso histórico institucional de América Latina. Una voz oficial que, puesta al servicio de la burguesía, ha servido más para edificar silencios que para develar el rostro oculto de nuestra identidad. Parece un lugar común hablar de los vínculos entre la historia y la literatura en un

continente cuyo imaginario inauguran el *Diario del Almirante* y las crónicas del Descubrimiento y la Conquista. Los hilos de una y otra disciplina se confunden, una y otra vez, en un tejido híbrido que no permite discernir dónde empieza la una y dónde termina la otra. De hecho, la novela latinoamericana ha encontrado en la historia el caldo propicio para asegurarse una voz inconforme, no degradada. Una suerte de contra-discurso histórico para el conocimiento y la interpretación de una realidad *sui generis*.

Con una sugestiva argumentación que oscila entre Foucault y Bajtín, Roberto González Echevarría sostiene que *Cien años de soledad*, más que una novela histórica, es una *ficción de archivo*. De hecho, “the archetypal archival fiction” (1998: 18). Un particular tipo de obra cuya producción de sentido depende de lo que él ha dado en llamar la entidad del archivo. Para el crítico cubano-americano, el núcleo evolutivo de la tradición narrativa latinoamericana ha estado desde siempre estrechamente ligado con la singularidad de una entidad cultural que se define a sí misma a partir del discurso de Occidente. Concretamente, dicha tradición se generó en relación con tres manifestaciones del discurso hegemónico occidental: las leyes coloniales, los escritos científicos de muchos naturalistas que llegaron a América en el siglo XIX, y el discurso antropológico. De este modo, a través de los escritos europeos, del discurso estatal en la forma de institutos de folclor, museos y demás, se construyó la versión dominante de la cultura latinoamericana en la época moderna.

Las leyes coloniales, por su parte, establecieron la estructura de las relaciones entre la narrativa latinoamericana y los discursos dominantes, toda vez que suponían un control sobre la escritura y el conocimiento. Sobre este particular, recuérdese que los inquisidores españoles prohibieron terminantemente que se publicaran o importaran novelas en las colonias hispanoamericanas con el argumento de que esos libros disparatados y absurdos podían ser perjudiciales para la salud espiritual de los indios. Por esta razón, durante trescientos años, los hispanoamericanos sólo leyeron ficciones de contrabando. Mario Vargas Llosa ha dicho en repetidas ocasiones que quizá los inquisidores españoles fueron los primeros en percatarse del peligro que entrañaban las propensiones sediciosas de la ficción. Vivir las vidas que uno no vive es fuente de ansiedad, de rebeldía frente a lo establecido. Resulta comprensible, entonces, que España desconfiara de la literatura y la sometiera a todo tipo de censuras. Como dice el novelista peruano, *salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad*.

Luego de la independencia, y hasta bien entrado el siglo XX, la narrativa latinoamericana imitó la singular representación continental que habían construido los naturalistas y etnógrafos del siglo XIX. Imagen conceptual basada en las costumbres, el habla, las historias y otras peculiaridades culturales. Precisamente, este fue el discurso realista por el que optaron los escritores que produjeron lo que se ha dado en llamar *la novela de la tierra*. Ahora bien, las ficciones de archivo, cuya más prominente manifestación sería *Cien años de soledad*, son novelas que retoman las funciones de las tres mediaciones fundamentales a que he aludido y les atribuyen una existencia real en la figura del archivo. “The quintessential Archive is Melquíades’ room in the Buendía household, in which the gypsy

writes the history of the family and Aureliano Babilonia later decipher it with the aid of the Encyclopedia and The Thousand and One Nights” (p. 173).

Las ficciones de archivo son novelas que intentan hallar la clave tanto de la cultura como de la identidad latinoamericana; en esa medida caen dentro de la mediación aportada por el discurso antropológico, pero sin aceptar la representación cultural construida por el discurso institucional. Sin embargo, una de las principales características de este tipo de novelas es que privilegian el lenguaje literario. A diferencia de sus predecesoras, las ficciones de archivo no pretenden otra cosa que ser literatura, buena literatura, y no otra forma de discurso hegemónico. Este tipo de novelas no busca, entonces, tumbar presidentes ni modificar regímenes. Recuérdese, por ejemplo, la opinión del propio García Márquez cuando sostiene que esa posición lo único que consiguió fue atiborrar las librerías con novelas ilegibles.

Así pues, desprovistas de cualquier creencia pragmática en la eficacia de la literatura como forma directa de presión política, este tipo de ficciones aspira, más bien, a cumplir una función similar a la que cumplió el mito en la sociedad primitiva. A causa de esto, estas obras terminan por resultar esencialmente míticas. En *Cien años de soledad*, por ejemplo, la preocupación principal es la búsqueda de una identidad que nos permita entender no sólo de dónde venimos, sino también qué somos frente a otras identidades. En sus páginas se entreteje la axiología, la historia, el conocimiento y la política, en un fresco caríbico que procura, mediante la imaginación, construir una *metáfora mítica* del hombre latinoamericano.

No cabe duda que con esta ficción de archivo, García Márquez pretende dar una explicación del presente continental a partir de un discurso que ficcionaliza el pasado para hallar los orígenes socio-históricos del conflicto. Este discurso “tendrá como función actualizar el pasado, reconstruirlo en su nueva significación, y naturalizarlo para un nuevo grupo. Narrar la historia sería entonces la función de organizar estas nuevas lecturas del pasado”. (Morello-Frosch, 1986: 201). La palabra del poder se ve cuestionada y desautorizada por el poder de una nueva palabra cuya meta es la reconstrucción del sujeto histórico de América Latina.

Dicha reconstrucción, como es natural, se realiza mediante el mito. Es claro que en ella, García Márquez reelabora una variada gama de mitos clásicos y bíblicos, tales como el diluvio universal, el paraíso, las siete plagas, el Apocalipsis y la proliferación de la familia. Se ha notado que algunos personajes de *Cien años de soledad* son reminiscencia de héroes míticos: José Arcadio Buendía es, alternativamente, Abraham, Moisés o Jacob; Rebeca es una versión femenina de Perseo; y Remedios, la bella, que sube al cielo en medio de sabanas blancas, sugiere la ascensión de la virgen. Cómo desconocer, entonces, que la novela exhala un halo mítico de principio a final.

De otra parte, en paralelo con el mito, la historia de América Latina se halla cifrada en el trasfondo argumental de *Cien años de soledad*. El descubrimiento y la conquista se llevan a cabo cuando José Arcadio Buendía y las familias primigenias fundan a Macondo. Nótese

que a pesar del aislamiento, la Arcadia parece pertenecer a una unidad política superior, situación que caracterizó a las ciudades latinoamericanas en el período colonial. Roberto González Echevarría, con lucidez, hace caer en la cuenta de que la llegada a Macondo de Apolinar Moscote y sus soldados descalzos es el comienzo de la era republicana, a la cual sigue el estallido de las guerras civiles y la emergencia obvia de los caudillos. La novela continúa con el período de injerencia y dominación neocolonial por parte de Norteamérica, que concluye, precisamente, con la matanza de los trabajadores de la *United Fruit Company*. Sobreviene el diluvio, un tiempo de decadencia... y el viento apocalíptico que arrasa con Macondo al término de la novela. Como puede apreciarse, el periplo histórico de América Latina es narrado en un lenguaje que combina elementos míticos e históricos. Así, la historia y el mito convergen en el plano de los orígenes. Lo que le ofrece a García Márquez una inmejorable visión del pasado.

Es característica del archivo no sólo la historia, sino también las mediaciones (documentos) que posibilitaron su narración; la existencia de un historiador interno que lee los textos, los interpreta, los escribe; y finalmente, la existencia de un manuscrito inacabado que el historiador trata de completar. En el campo de la novela latinoamericana, existen diversas tomas de posición, tales como *Aura*, *Yo el supremo*, *El arpa y la sombra*, *Crónica de una muerte anunciada* y *Oppiano Licario*, en las que, efectivamente, hay una morada especial para los libros y los manuscritos. En el caso de *Cien años de soledad*, parece evidente que ese archivo, plagado de libros y manuscritos en donde alternativamente se cifra y descifra la historia, no puede ser otro que el cuarto de Melquíades. El ámbito gitano en donde “el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía por tanto astillarse y dejar en un cuarto una fracción eternizada” (p. 479). Recuérdese que este cuarto tiene el tiempo de su dueño. Es aquí donde una serie de personajes tratan de descifrar los pergaminos hasta que, finalmente, el último Aureliano traduce en voz alta los manuscritos y desaparece junto con Macondo. La novela en diversas ocasiones sugiere que lo que ocurre en este cuarto es irrepetible. Lo cual choca con la norma general de la ficción que no es otra que las repeticiones. En otras palabras, el tiempo es circular en la novela pero no en el cuarto de Melquíades. Como sostiene González Echevarría, el archivo aparece para ser sucesivo y teleológico, mientras que el argumento de la novela es repetitivo y mítico. En realidad, *Cien años de soledad* está construida a partir de dos historias principales: una tiene que ver con la familia Buendía y culmina con el nacimiento del niño con cola de cerdo; la otra concierne a la interpretación de los manuscritos de Melquíades, una historia lineal de suspenso que culmina con el descubrimiento final por Aureliano de la clave para traducir los pergaminos. En este punto, quizá sea conveniente citar a Foucault (1997), para quien el archivo no es

La suma de todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado, o como testimonio de su identidad mantenida; no entiendo tampoco por él las instituciones que, en una sociedad determinada, permiten registrar y conservar los discursos cuya memoria se quiere guardar y cuya libre disposición se quiere mantener (p. 219).

El archivo es, más bien, la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que gobierna la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Es lo que define el sistema de la enunciabilidad.

No tiene el peso de la tradición, ni constituye la biblioteca sin tiempo ni lugar de todas las bibliotecas; como tampoco es el olvido que abre a cada palabra nueva el campo de ejercicio de su libertad; entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. *Es el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados* (p. 221).

De este modo, a partir de una escritura disidente, aunque eminentemente literaria, contrapuesta al discurso hegemónico que ha institucionalizado la modernidad racionalista de Occidente, *Cien años de soledad* revisa, en términos de Foucault, *el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados*. Lo que supone no sólo un cuestionamiento de las leyes del pensamiento que han interpretado las circunstancias históricas de América Latina, sino, sobre todo, una transgresión de su sistema discursivo. García Márquez, devela, así, las posibilidades e imposibilidades enunciativas tanto de la historia como de la antropología, al tiempo que desconoce la ley de lo que puede ser dicho, esto es, el sistema dominante de la enunciabilidad.

Cien años de soledad, finalmente, sugiere el problema de la objetividad de la historia. No sólo en lo que concierne a la manipulación ideológica, sino también a la mediación que supone la interpretación de los acontecimientos. La cuestión es simple: si el historiador edifica su trabajo sobre la base de una serie de hechos excluidos, del mismo modo, es posible que muchos de los acontecimientos incluidos no hayan tenido lugar. Esto sin contar que donde hay discurso histórico, hay narración, es decir, invención. Por esta razón, García Márquez no busca narrar el mundo, sino más bien, narrativizarlo. Su objetivo no es mirar al mundo y relatarlo, sino construir un discurso que finja “*hacer hablar al mundo y hablar como relato*” (White, 1992: 18). Para conseguirlo, el novelista tuvo que desandar sus pasos, evocar el canto de los juglares campesinos y descender, providencialmente, hasta la *cara de palo* de la abuela Tranquilina.

La discursividad del realismo maravilloso

La sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadis de Gaula o Tirante el Blanco.

Alejo Carpentier

En cuanto a *Cien años de soledad*, ya mencioné que la fórmula generadora de su proyecto estético consistía en *incorporar la maravilla al plano cotidiano*. He examinado, en otra parte, el sistema de las disposiciones, condicionamientos, si se quiere, que “empujaron” al

escritor a este tipo de proyecto. Por tanto, deseo ahora detenerme en el análisis y la valoración del tipo de discurso con el que se entreteje la ficción garcíamarquiiana. Como puede apreciarse, he decidido eludir la etiqueta de realismo mágico. Estoy de acuerdo con Irleamar Chiampi en que el término maravilloso presenta ventajas de orden lexical, poético e histórico que permiten significar con mayor rigor la nueva modalidad de la literatura realista de Hispanoamérica.

En este sentido, pienso que el tipo de discurso que construye García Márquez en *Cien años de soledad* tiene claras coincidencias con el proyecto que desde Cuba había elaborado Alejo Carpentier. Dieciocho años antes de la publicación de la novela garcíamarquiiana, Carpentier dio a conocer su posición respecto de lo que debía ser el proyecto de la novelística latinoamericana. En 1949 aparece *El reino de este mundo*, y prologando dicha toma de posición, una reflexión del escritor cubano que, con los años, se convirtió en una suerte de paradigma estético para las letras continentales. En ese prólogo, Carpentier explicitaba por primera vez la teoría según la cual toda la historia de América no era más que una crónica de lo real-maravilloso. Para el cubano, los escritores de América no necesitaban disfrazarse de *magos a poco costo*, como los surrealistas, para invocar una falsa maravilla. La realidad misma de América era, *per se*, maravillosa. La cuestión era, entonces, lograr percibir las inadvertidas riquezas de la realidad. De hecho, no había que inventar nada, sólo ampliar las escalas y categorías de la realidad. Lo que Carpentier llamó, muy a su manera, una iluminación inhabitual. Por supuesto, este modo de percibir la realidad histórica de Latinoamérica no podía menos que subvertir el canon de la racionalidad occidental. Para el autor cubano,

Por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías (1994: 8).

Claro, se necesitaron muchos años para comprender que el pecado de Carpentier consistió en atribuir un concepto cultural (lo maravilloso) a una realidad específica (América Latina). En todo caso, el proyecto esbozado en 1949 fue desarrollado plenamente por Carpentier en su toma de posición de 1962, es decir, en *El siglo de las luces*. La siguiente declaración de García Márquez, resulta inmejorable para entender cómo se relacionan las diferentes posiciones que compiten al interior de los campos:

El siglo de las luces apareció cuando ya estaba bastante adelantado en *Cien años de soledad*. Y lo primero que me sorprende es que allí había una concepción de la novela idéntica a la mía, y, claro, como coincidían tanto, me vi obligado a cambiar, porque hubiera parecido que yo las había tomado al calco de *El siglo de las luces*, novela por la que siento una enorme admiración. Alejo se mete a fondo en el Caribe, rastrea, inhuma, recrea a partir de ese mundo, y como quiera que es una zona común, coincidimos en muchos aspectos (Rentería, 1979: pp. 135-136).

Resulta curioso, no obstante, que ambos escritores hubieran llegado a proyectos estéticos tan parecidos, pues, si bien es cierto que el espacio cultural caríbio es común a ambos novelistas, el habitus intelectual del cubano y del colombiano se nutre de fuentes históricas muy diferentes. De cualquier modo, el hecho es que García Márquez desemboca en un particular tipo de escritura que logra producir un efecto discursivo de encantamiento en el lector. En oposición a la *poética de la incertidumbre* de la literatura fantástica, García Márquez propone una pragmática de la enunciación en la que el lector percibe una suerte de contigüidad entre las esferas de lo real y lo irreal. Lo sobrenatural, lo insólito, no es el otro lado, sino que se incorpora al plano de la realidad. Más aún, de la cotidianidad.

Como contrapartida, el realismo maravilloso propone un *reconocimiento inquietante*, pues el papel de la mitología, de las creencias religiosas, de la magia y las tradiciones populares consiste en traer nuevamente al *heimliche*, lo familiar colectivo, oculto y disimulado por la represión de la racionalidad (Chiampi, 1983: 82).

Es así, precisamente, como el realismo maravilloso permite que se integren en un proyecto estético unitario, diversas caras de una sola realidad: la premodernidad del sujeto cultural vallenato, la racionalidad alternativa y moderna del *ethos barroco*, el dialogismo y la subversión axiológica del carnaval y la reinterpretación mítica de la historia latinoamericana que suponen las ficciones de archivo.

Como salta a la vista, el proyecto estético de García Márquez no preconiza el escapismo. Si bien es cierto que en el realismo maravilloso existe un sólido convencimiento en la trascendencia de un estado extranatural, en un código de leyes metaempíricas; la maravilla pura no es, en modo alguno, el material con que trabaja el escritor. Más bien, la propuesta de García Márquez apunta hacia la transposición de la realidad en escritura a través de la imaginación. *Cien años de soledad* consolida un nuevo modo de representación de la realidad, una superación de la causalidad del realismo y de su representación conceptual del mundo. De hecho, “la imaginación no es sino un instrumento de elaboración de la realidad. Pero la fuente de creación al fin y al cabo es siempre la realidad” (Mendoza y García Márquez, 1982: 31). El proyecto garciamarquiano, en lugar de aislar al lector de la realidad, le concede, a través del placer de la lectura, una mayor lucidez de su tiempo.

Sin duda, uno de los méritos mayores de este proyecto narrativo, consiste en la *problematización de la perspectiva narrativa*. El acto mismo de contar se ve cuestionado por un lenguaje que “al revelarse inadecuado al objeto, se retuerce en la elaboración de una constelación de significantes”(Chiampi: 103). Recuérdese, por ejemplo, *el lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos* (p. 79). La estética barroca puede ser entendida en términos de una *rebelión a través del juego*.

Más allá de la erotización de la escritura que el goce verbal supone, un profundo sentido revolucionario palpita en el lujo descriptivista, en las contorsiones y arabescos de imágenes preciosas, en la exuberancia lexical o en el ritmo tenso y enérgico de la frase barroca (p. 105).

Es aquí donde García Márquez se acerca al linaje barroquista de su colega cubano Carpentier. En la escritura de *Cien años de soledad* el horror al vacío, la superabundancia, el aglutinamiento, son más que evidentes y constituyen uno de los elementos más significativos de su proyecto estético. América Latina aparece, así, como el continente de la desmesura, de la maravilla, cuyo auténtico espíritu no es otro que el barroco. Así pues, las contorsiones de la historia, el mito y la exuberancia lexical que se leen en *Cien años de soledad* tocan, a no dudarlo, la sensibilidad del lector latinoamericano como miembro de una colectividad en la que se reconoce e identifica. Una cultura surgida a partir de múltiples y complejos procesos de hibridación que busca afanosamente en la literatura el rostro oculto de su propia identidad.

Este punto, es necesario subrayar que el enunciado del genotexto *no hay progreso* se halla deconstruido y redistribuido en la modelización fenotextual de *Cien años de soledad*. Recuérdese que los dos tipos principales de concepto del progreso que caracterizan al período moderno de la civilización occidental son el progreso técnico y el progreso humanitario. El primer concepto es de naturaleza cuantitativa, mientras que el segundo se refiere al progreso cualitativo. El resultado del progreso técnico es el dominio del medio ambiente humano y natural, y, por supuesto, la creciente riqueza social que se produce gracias al aumento de los conocimientos y las capacidades del hombre. A su vez, el resultado del progreso humanitario estriba en que los hombres son cada vez más humanos, en que disminuyen la esclavitud, el capricho, la opresión y el dolor. La cuestión es que el progreso técnico parece ser la condición previa para un eventual progreso humanitario. Un mayor grado de dominio de la naturaleza aportaría la riqueza social necesaria para rescatar al hombre de la esclavitud y la pobreza y catapultarlo hacia la libertad. No obstante, el progreso técnico no supone automáticamente el progreso humanitario. El progreso técnico es condición previa de la libertad, pero no significa *per se* la realización de una mayor libertad. Un Estado totalitario bien desarrollado es un buen ejemplo para comprender esta situación.

Por otra parte, en el concepto de progreso que ha caracterizado a la civilización occidental desde el siglo XIX, se nota una tendencia de despojar al concepto de toda clase de valores. Lo que supone que el elemento cualitativo del progreso se diluya en la utopía. El único valor que funciona como principio inmanente de este moderno concepto de progreso es *la productividad*. La creciente producción de bienes y valores utilizables por el hombre convierten a la productividad en una especie de monstruoso autopropósito del progreso moderno. En el contexto de la sociedad industrial, el trabajo se convierte en el contenido de la vida misma. Sin embargo, este trabajo no tiene necesariamente que satisfacer al individuo, en tanto sea socialmente útil. Este *trabajo extraño*, que niega a los hombres la realización de sus capacidades y necesidades espirituales, anula la posibilidad de la satisfacción personal, la realización, la tranquilidad y la felicidad.

En este sentido, el progreso se fundamenta en la infelicidad y la insatisfacción. La desvalorización de la felicidad y el placer subordina estos conceptos a la mera productividad social. En una palabra, ni la felicidad ni la libertad son compatibles con la

idea de progreso. El concepto de progreso legitima incluso la falta de paz, pues la guerra puede ser vista como un mecanismo válido y efectivo para garantizar, más tarde o más temprano, el mejoramiento y la satisfacción de las necesidades humanas.

Por todo lo que antecede, y a manera de conclusión, debo decir que resulta en extremo significativo que en las fisuras de la modernidad de Macondo, en ese espacio mítico por excelencia, el único mito ausente sea precisamente *el mito del progreso*. No hay progreso posible sin libertad ni felicidad. En ese orden de ideas, *Cien años de soledad* le apuesta a la utopía del progreso humanitario. En la ciudad de los espejismos, en efecto, las bondades de la modernidad son una ilusión, los proyectos modernos no son una vivencia ni una imaginación colectiva de las gentes de Macondo. Por tanto, su interpretación resulta inadecuada. El sentido de la modernidad, no es el fruto de una interiorización auténtica. Por eso la modernización es un circo, el liberalismo, un ideario intangible y sin porvenir, el capitalismo, una sangrienta forma de explotación y una velada estratagema de represión instaurada por el imperialismo norteamericano.

Esta sintaxis de mensajes cifrados en una textura dialógica e intertextual, cobra aún más sentido si se relaciona con el discurso abiertamente carnalesco que instaura la novela, pues, como afirma Carlos Rincón,

La carnavalización de la instancia narrativa y con ella de la alta cultura, más una rutilante autoconciencia políticoliteraria anticarcanónica, se articularon en *Cien años de soledad* en un juego desjerarquizador con respecto al gran canon euronorteamericano. Gracias a la renarrativización, el texto juega con todo orden de códigos narrativos, antiguos, modernos y contemporáneos. Pero sobre todo, inventó un nuevo cronotopo, una nueva articulación espaciotemporal más allá del realismo y de la ficción moderna, para darle inusitada y ejemplar expresividad a un contradiscurso de autorrepresentación (1999: 91).

Sin perder de vista que, en esencia, el carnaval revierte los valores dominantes y subvierte el poder, pienso que la toma de posición de *Cien años de soledad* reclama, no sólo la revisión de las prácticas sociales de América Latina, sino sobre todo el *redireccionamiento* de todo el proyecto de la modernidad racionalista de Occidente. El mérito mayor de Gabriel García Márquez fue, en todo caso, construir un universal *alegato de participación* sobre el lomo de un discurso transculturador que, en apariencia, no pretendió nunca ser otra cosa que buena literatura. La actualización de un vasto sistema de disposiciones adquiridas en el espacio cultural e ideológico del Caribe colombiano, enfrentado y afectado por el influjo del campo del poder y, por supuesto, de los diferentes campos de producción cultural del continente, desembocó, providencialmente, en un proyecto estético espléndido, a medio camino entre el barroco y el carnaval, sin más pretensiones que las de descubrir *los pliegues identitarios* de América Latina en la maravillosa cotidianidad de su cultura popular.

Bibliografía

- Arriarán, Samuel (1997). *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*, México: UNAM.
- Balderston, Daniel (ed.), (1986). *The historical novel in Latin America* (a symposium). Gaithersburgh: Ediciones Hispamérica.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1995). *Respuestas*, por una antropología reflexiva. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Calabrese, Omar. (1989). *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra.
- Carpentier, Alejo (1981). *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2ª ed.
- Carpentier, A. et al. (1984). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (comp.) (1995). *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. (2 t), Bogotá, ICC.
- Chiampi, Irlemar (1983). *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Ávila.
- Echeverría, Bolívar. (comp.) (1994). *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México: UNAM.
- Fernández, César, ed. (1972). *América latina en su literatura*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1997). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 18ª ed. (Primera edición: 1969)
- Franco, Jean. (1985). *La cultura moderna en América Latina*. México: Grijalbo.
- Gálvez, Marina. (1987). *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- García Márquez, Gabriel (1997). *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 8ª ed.
- González Echevarría, Roberto (1998). *Mith and archive. a theory of Latin American narrative*. Durham and London: Duke University Press.
- Mendoza, Plinio y García Márquez, Gabriel (1982). *El olor de la guayaba*. Barcelona: Bruguera.
- Morello-Frosch, Marta. (1986). "Ficción e historia en *respiración artificial* de Ricardo Piglia". *En: Discurso literario*, Vol. 1, No. 2.
- Palencia-Roth, Michael (1983). *Gabriel García Márquez, la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Madrid: Gredos.
- Rama, Ángel (1982). *La novela en América Latina: panoramas (1920-1980)*. Bogotá: Procultura.
- Romero, José Luis (1999). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Universidad de Antioquia. (Primera edición: siglo veintiuno editores, 1976).
- Sarduy, Severo (1974). *El barroco*. Buenos aires: Suramericana.
- Vargas Llosa, Mario (1971). *García Márquez, historia de un deicidio*. Caracas: Monte Ávila.
- White, Hayden (1992). *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.