

G A R
C Í A
M Á R
Q U E Z

FELIPE OLIVER FUENTES K.

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

Felipe Oliver Fuentes K.

GABRIEL GARCÍA
MÁRQUEZ

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Gabriel García Márquez
Primera edición, 2013

D.R. © *Del texto:*
Felipe Oliver Fuentes K.

D.R. © *De la presente edición:*
Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana 5
Centro, C. P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
Argentina 12, Centro, Del. Cuauhtémoc,
C. P. 06010, México, D. F.

Todos los derechos reservados. Se prohíbe la reproducción total o parcial de la presente obra, a través de cualquier medio, sin el consentimiento previo del editor.

ISBN volumen: 978-607-441--771-5
ISBN obra completa: 978-607-441-767-8

Editado en México
Edited in Mexico

La colección Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano es parte del proyecto “Literatura: diversidad y subalternidad” del Departamento de Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato.

Este libro se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales en su emisión 28-2012.

Contenido

<i>Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano</i>	9
Gabriel García Márquez en el contexto de la narrativa hispanoamericana	11
Espacios femeninos, escritura y oralidad en la narrativa de García Márquez	45
<i>Noticias de un secuestro y la revolución del narcotráfico en Colombia</i>	81

Bibliografía 121

Sobre el autor 125

Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano

“Leer no es poseer un texto, y (como bien sabían los antiguos bibliotecarios de Alejandría) la acumulación de saberes no equivale a conocimiento. Conforme aumenta nuestra capacidad de atesorar experiencias, aumenta nuestra necesidad de hallar formas más penetrantes y profundas de leer las historias codificadas. Para ello necesitamos prescindir de las tan cacareadas virtudes de lo rápido y lo fácil y recuperar el valor positivo de ciertas cualidades casi perdidas: la profundidad de la reflexión, la lentitud del avance, la dificultad de la empresa”, escribe Alberto Manguel en su maravilloso libro La ciudad de las palabras (Almadía, 2010).

Estas tres cualidades, profundidad, lentitud y dificultad, son algunas a las que aspira la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano; cualida-

des que se trenzan con tres objetivos primordiales: acercar, dar a conocer y fomentar la lectura de escritores hispanoamericanos fundamentales de los siglos XX y XIX. Bien vistos, estos objetivos se sintetizan en uno: invitar a la lectura.

Esta colección, además, surge del tesón y del interés, no de un grupo de académicos, sino de un grupo de lectores que, si bien no pueden desprenderse de su formación, creen fervientemente que el fomento a la lectura es una labor que implica alumbrar aquello que el poema, el cuento, el ensayo o la novela buscan transmitir o significar a los lectores.

El título de la colección proviene o está inspirado —en el sentido etimológico de la palabra inspiración, compuesta del verbo latino spirare: ‘respirar’— en el ensayo de Walter Benjamin “Pequeña historia de la fotografía”. Creemos, quienes participamos en esta colección, que la escritura sobre las obras literarias no debe ser un encorsetamiento, sino un respirar, un inspirar; esto es, como la palabra inspiración lo indica en su acepción etimológica, la necesaria iluminación del espíritu, previa a cualquier acción humana.

La Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, resta decir, busca ser un encuentro de corazones, de pareceres y de sensibilidades en torno a la literatura.

Gabriel García Márquez
en el contexto de la narrativa
hispanoamericana

AFIRMAR QUE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ ES el escritor latinoamericano más leído, comentado, estudiado y elogiado a estas alturas del partido es innecesario. Un premio Nobel, un premio Cervantes, una obra literaria traducida a más de treinta lenguas y millones de lectores alrededor del mundo así lo atestiguan. Tampoco es necesario precisar que el nombre de Gabriel García Márquez es inseparable del título *Cien años de soledad*, obra cumbre de la literatura en lengua española. De hecho, la popularidad de esta novela pudo en un momento dado perjudicar al propio García Márquez al relegar a un segundo plano el resto de su producción literaria. Pienso, por ejemplo, en la monumen-

tal biografía de Dasso Saldívar, *Viaje a la semilla*. Aunque se trata, sin duda, del trabajo de investigación más completo sobre la vida de García Márquez, la biografía termina justo con la publicación de *Cien años de soledad*. Así, la trayectoria profesional y la existencia misma del autor colombiano se subordina a la escritura de esta novela. Su producción anterior se convierte, entonces, en una especie de ensayo o proceso de aprendizaje necesario para poder llegar a ese momento climático, mientras que su producción posterior vendría simplemente a confirmar la maestría alcanzada en *Cien años de soledad*. No pretendo cuestionar la importancia de dicha novela en la trayectoria de García Márquez en particular, ni de la novela hispanoamericana en general. Por el contrario, en las próximas páginas quisiera situar en su contexto literario la producción novelística del premio Nobel colombiano a través de sus textos más representativos.

García Márquez comenzó su carrera literaria en medio de una profunda crisis en la narrativa hispanoamericana. Me refiero a la coexistencia de dos vertientes estéticas opuestas: por un lado, una larga tradición de novelas regionalistas y, por el otro, un incipiente deseo por modernizar las letras mediante la asimi-

lación de las técnicas narrativas emanadas de las vanguardias. El propio García Márquez en una nota publicada en el periódico *El Heraldo* en 1950, afirmó que “todavía no se ha escrito en Colombia la novela que esté indudable y afortunadamente influida por los Joyce, por Faulkner o por Virginia Wolf” (269). En efecto, a través de Buenos Aires y, en menor medida, de la Ciudad de México, por aquellos años los centros culturales más adelantados del subcontinente hispanoamericano, lenta pero sostenidamente, la obra de autores hoy fundamentales de la literatura universal como Kafka, Joyce, Faulkner y Proust pusieron en crisis las concepciones novelísticas vigentes hasta entonces. Para 1950, los grandes clásicos de la novela hispanoamericana de la primera mitad del pasado siglo, *El hermano asno* (1922), del chileno Eduardo Barrios; *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustasio Rivera; *Don segundo sombra* (1926), del argentino Ricardo Güiraldes, y *Doña Bárbara* (1929), del venezolano Rómulo Gallegos, se antojaban demasiado dependientes de la tradición, demasiado ancladas al peso del pasado. Aunque escritas por la generación inmediatamente anterior, para un joven lector de Faulkner y Kafka como García Márquez dichas novelas parecieran ve-

nir del siglo XIX. Si bien es cierto que para la década del cincuenta se han publicado ya novelas sumamente transgresoras en diferentes puntos del continente, a decir de García Márquez la literatura colombiana está todavía en deuda con Faulkner y Joyce. Esta afirmación explica sin duda la composición de *La hojarasca*, primera novela del autor publicada en 1955. *La hojarasca* comienza con la muerte de un viejo médico que desde hacía años vivía en el ostracismo. El deceso, lejos de pasar inadvertido por la comunidad considerando el largo aislamiento del galeno, reaviva odios añejos hasta ese momento adormecidos. Mientras la comunidad exige casi unánimemente que el cuerpo se pudra a la intemperie, el Coronel decide contrariar todas las voluntades y ofrecerle al difunto una sepultura más o menos digna. El conflicto, apenas si hace falta decirlo, es un calco de la clásica tragedia de Sófocles. La estructura, a su vez, remite al norteamericano William Faulkner; la conjunción de tres monólogos interiores que permiten conocer desde igual número de perspectivas la historia de una familia que por metonimia representa a toda una sociedad en crisis, supone poco menos que una adaptación tropical de *El sonido y la furia*. Por último, el contexto apunta a la

interminable rivalidad entre el partido liberal y el conservador, responsable en Colombia de incontables guerras civiles, levantamientos armados y, ante todo, millares de muertes sin sentido.

El trasfondo político reaparecerá nuevamente en *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), segunda novela de García Márquez. El nudo argumental gira en torno a un veterano de la Guerra de los Mil Días que espera inútilmente su pensión militar. Esta novela refleja, una vez más, la influencia de los autores norteamericanos en la poética garcíamarquiana. El personaje del Coronel recuerda a los anti-héroes de Hemingway, dispuestos a defender sus principios hasta las últimas consecuencias a sabiendas que no existe un premio o una gratificación al final de la batalla. El viaje semanal que el Coronel emprende a la oficina de correos, consciente que ese día tampoco recibirá su pensión, recuerda al viejo pescador hemingweyano que cada mañana zarpa al mar para regresar a la playa con las manos vacías. ¿Por qué acudir entonces? Por estoicismo, porque no acudir implica aceptar la desesperanza y el fracaso, porque seguir acudiendo implica una pequeña victoria personal en medio de una batalla que no le interesa a nadie. La prosa del

Coronel no tiene quien le escriba, por otro lado, es más bien lacónica y directa como la de Hemingway. De una novela a otra García Márquez mostró entonces sus dotes como narrador al pasar de un texto de carácter fragmentario escrito desde la subjetividad de un anciano, una joven y un niño respectivamente, a una novela lineal cuya prosa debe mucho más al periodismo (como la del propio Hemingway) que a la novela experimental.

El motivo de la violencia volverá aparecer en *La mala hora*, publicada en 1962, y en los relatos breves agrupados bajo el título de *Los funerales de la Mamá Grande* del mismo año. Este último trabajo refleja el enorme talento de García Márquez como cuentista; a través de una serie de piezas breves ambientadas en un mismo espacio incierto, denominado simplemente como “el pueblo”, el autor colombiano explora en la cotidianidad de una comunidad en crisis. En efecto, el contexto político es desplazado a un segundo plano para mostrar la violencia como una práctica tan arraigada en la sociedad que, imposible de contener, estalla aquí y allá en el momento menos pensando. El robo de unas bolas de billar, una visita al camposanto, un dolor de muelas o la construcción de una jaula de madera sirven como pre-

texto para mostrar el precario equilibrio que regula las relaciones sociales, siempre a punto de resquebrajarse para dar paso a la violencia irracional.

Por otra parte, en el último cuento de este volumen, mismo que da título a la antología, García Márquez abandona la narración objetiva de la realidad para regodearse en la exageración y en el grotesco. El pretexto que desata la maquinaria del exceso no es otro que la muerte de la matriarca de una poderosa familia conservadora que, desde el lejano pueblo de Macondo, regula e interviene en el funcionamiento de todas las instituciones públicas de Colombia, incluso del mundo entero. Este último relato tiene el interés adicional de anunciar un cambio en la poética garciamarquiana al conceder un espacio central a la oralidad: “ahora es la hora de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores” (132). Aunque esta idea la desarrollaré a fondo en el próximo ensayo, permítanme por ahora señalar que el trabajo posterior de García Márquez responde al mismo principio: alejarse de las escrituras oficiales para narrar desde el caudal oral: inmenso,

cambiante, siempre inestable. Narrar como se narran las historias en el porche en una noche calurosa. *Los funerales de la Mamá Grande*, no es precipitado decirlo, es el vaso comunicante entre los primeros trabajos del autor y los textos más representativos de su producción ulterior, como *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* y *Crónica de una muerte anunciada*.

Haciendo un balance provisional, es posible concluir que el primer García Márquez es un escritor versátil capaz de combinar la prosa periodística —la obsesión por el detalle, el relato minucioso de la cotidianidad en un lenguaje directo— con los más innovadores dispositivos narrativos propios de la novela moderna. Sin embargo, es evidente que el autor se encuentra hasta cierto punto atrapado por la coyuntura que define a una parte considerable de la literatura latinoamericana de la primera mitad del pasado siglo. El futuro premio Nobel desea, sin duda, emanciparse de la tradición regionalista, pero ésta se rehúsa a abandonarlo del todo impregnando lo narrado de un localismo todavía muy “plástico”, incluso rígido. García Márquez trasciende sin duda el regionalismo aunque no logra asimilar del todo la vanguardia. Mirando en retrospectiva su trayectoria, el propio autor reconoció ante a su amigo Plinio

Mendoza (véase García Márquez, 1982) que sus primeros cuatro libros ofrecen una visión premeditada y más bien estática de la realidad. Y entonces vino México.

Después de una serie de viajes y estancias por Europa y Estados Unidos, Gabriel García Márquez se instaló en la Ciudad de México en los albores de la década del sesenta. Con la ayuda de Álvaro de Mutis, a quien conocía de tiempo atrás en Colombia, entró en contacto con diversas personalidades del medio artístico mexicano, como el cineasta Luis Buñuel y el novelista Carlos Fuentes. Para ese momento García Márquez contaba ya con cuatro libros publicados y un sólido prestigio en su país natal lo mismo como narrador que como periodista. En México, no obstante, nadie conocía su obra. A su vez, García Márquez desconocía la literatura mexicana. Por esta razón, el futuro premio Nobel le pidió a su viejo amigo Mutis que le recomendase algunos textos clave. De acuerdo con Dasso Saldívar,

Mutis le dijo que no leyera nada hasta que él no volviera, y al poco tiempo regresó con un paquete de libros, separó los dos más delgados y le dijo “léase esa vaina, y no joda, para que aprenda

cómo se escribe”. Eran *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* de Juan Rulfo. Esa noche no se acostó hasta agotar la segunda lectura de *Pedro Páramo* (Saldívar, 2007: 374-375).

La lectura de *Pedro Páramo* le ofreció una posible salida al estatismo que lo aquejaba mediante la oralidad. Entendiendo por oralidad la conjunción de múltiples experiencias y visones sobre el mundo que interfieren en la narración, negando de antemano cualquier posibilidad de reducir “la realidad” a una sola y única visión hegemónica. Sobre esta idea en particular ahondaré con detalle en el próximo ensayo. Por ahora, quisiera señalar que la anécdota referida es significativa en varios sentidos. Más allá de las afinidades estéticas y temáticas entre Rulfo y García Márquez, y de la influencia que el primero ejerció en el segundo, es indudable que al entrar en contacto con la literatura mexicana García Márquez se benefició en varios sentidos. De hecho, me atrevería a afirmar que *Pedro Páramo* no es necesariamente el libro mexicano que dejó la huella más profunda en la ulterior producción del colombiano. Puede ser su novela favorita y más admirada, pero en lo personal buscaría en *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz, la influencia más deci-

siva. El polémico ensayo de Paz pudo incluso inducir al colombiano a modificar el título que originalmente tenía pensado para *Cien años de soledad*, “La casa”.

Cuando García Márquez se instaló en México, con poco dinero, sin permiso legal para trabajar y sin conocimiento alguno sobre la literatura mexicana, ya comenzaba a borrar en su mente la que a postre se convertiría en su obra maestra. Para ese momento contaba ya con cuatro libros publicados, *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1962) y *Los funerales de Mamá Grande* (1962). Aunando a su trabajo como periodista, era una figura conocida y respetada en Colombia. Sin embargo, más allá de las estrictas fronteras locales su trabajo era poco difundido. Entre otras razones, acaso podemos apelar al contexto “excesivamente colombiano” de sus primeros libros. El primer García Márquez no termina de desprenderse del todo de la así llamada novela sobre la violencia colombiana que ahonda en los pormenores de las pugnas políticas entre el partido liberal y el conservador, y sus nocivos efectos al interior de la sociedad. Las múltiples posibilidades narrativas que ofrece la novela a raíz de las vanguardias están ahí, pero al servicio

de los conflictos regionales. Limitación que probablemente estaba destinado a repetir en “La casa”, pues según ha confesado en diversas ocasiones en su proyecto original la narración jamás abandonaría las paredes de la residencia de los Buendía.

El *Laberinto de la soledad* pudo perfectamente abrirle esa puerta que necesitaba para salir de la casa y dotar a Macondo del peso y la densidad suficientes para representar ya no sólo a su natal Aracataca o, en el mejor de los casos, a Colombia. Gracias a sus lecturas mexicanas, con el ensayo de Paz a la cabeza, García Márquez pudo trascender la inmediatez de lo político para ahondar en “una amplia realidad mítico-legendaria, ancestral y esencial, que en la vida diaria se traduce en una cotidianidad inmóvil, donde siempre parece que es lunes, donde los días terminan pasando sin pasar” (Saldívar, 2007: 354). A través del mito, García Márquez encontró un portal para proyectar la inmovilidad característica de sus personajes, más allá de su contexto político cercano, y anclarla en una soledad inmanente, profundamente arraigada en el inconsciente colectivo americano. Una soledad mítica, atemporal. En palabras de González Echevarría, los ensayos de Paz dotaron a García Márquez de:

la idea de la cultura como una vasta combinatoria coherente, completa, de signos entremezclados de actividades tan diversas como la cocina, los tótems, las costumbres matrimoniales y el lenguaje, lo que estimuló la creación del mundo macondino. Este es como una enorme esfera armilar en que se combinan, como planetas sometidos a sus severas órbitas, nombres, parientes, acontecimientos, muertes, todos imantados por el terror y el atractivo del incesto, esa sentencia edípica que no puede sino remitir a Lévi-Strauss y a la sujeción de todo lo humano en esa primordial ley que rige el deseo para organizar los clanes y que es análoga a la diferencia que hace significativos a los sonidos precisamente por la diferencia que los convierte en fonemas (González, septiembre de 2008: 57).

Es justo admitir que el mito no es un discurso exclusivo de Paz: está en la obra de Rulfo, Re-vueltas, Fuentes y, en síntesis, de un buen número de autores mexicanos y latinoamericanos contemporáneos. Como bien apunta González Echevarría, todos ellos a su vez se nutren del conocido antropólogo Claude Lévi-Strauss. Pero el ensayo de Paz ahonda además en ciertos tópicos que el propio García Márquez habría de llevar hasta sus últimas consecuencias en su trabajo posterior; la soledad como

el rasgo más sobresaliente y representativo de la identidad Latinoamericana, o la concepción de nuestra historia como la incesante y siempre fracasada búsqueda de la modernidad. De hecho, en su famoso discurso de aceptación del premio Nobel intitulado “La soledad de América Latina”, García Márquez postula algunas ideas fáciles de localizar en la obra ensayística y periodística de Paz. Por dar un caso, cuando el colombiano señala que “la interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios” (García Márquez, 2010: 26) es imposible no recordar las observaciones de Paz al respecto de la inexistencia de un pensamiento ilustrado en el mundo hispanohablante, de la ausencia de una crítica literaria americana, a la triste necesidad de pensar nuestras sociedades a partir de modelos surgidos en otras latitudes y adaptados de mala manera al contexto latinoamericano.

Por último, quisiera destacar la importancia no menos vital que Carlos Fuentes habría también de ejercer en el futuro profesional de García Márquez. Una importancia que, paradójicamente, es mucho más diplomática que literaria. No hay que olvidar que el autor de

La muerte de Artemio Cruz ha sido calificado como el embajador del Boom. Pero vayamos por partes: durante 1965 el ensayista chileno-norteamericano Luis Harrs emprendió una serie de viajes a lo largo del continente para entrevistar a los escritores que a su parecer eran los más relevantes de la literatura latinoamericana: Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Joao Guimaraes Rosa, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa. El libro de Harrs a la postre se intitularía *Los nuestros* y se publicó en 1966. Al ver la lista de autores incluidos en su trabajo, está claro que Harrs supo detectar, o acaso inventar o hasta imponer, el canon latinoamericano.

En su proyecto original, Harrs no tenía contemplado un espacio para García Márquez por la sencilla razón de que no lo conocía. Aquí es donde interviene Fuentes, pues se encargó de recomendarlo como “uno de los nuestros”. En palabras de Dasso Saldívar, la inclusión de García Márquez en

Los nuestros, al lado de los más grandes narradores latinoamericanos, significaba su primera consagración continental y una excelente tribuna de proyección de su obra. Sus cuatro libros

publicados no sólo eran tan dignos como los de aquéllos, sino que él llevaba escribiendo más tiempo que el mismo Fuentes y el mismo Vargas Llosa. Pero persistía su desdicha endémica: seguía siendo entre ellos el autor menos editado, traducido y conocido, tanto que los grandes editores mexicanos, algunos de los cuales eran sus amigos, no se atrevían a publicar sus libros por considerarlo un escritor irremediabilmente “minoritario” (398).

Luis Harrs se encargó también de publicitar al colombiano ante Francisco Porrúa, director literario de la poderosa Editorial Sudamericana. No hay que olvidar que Sudamericana ya había publicado en el pasado textos icónicos de la literatura latinoamericana como la *Antología de la literatura fantástica* (1940), de Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges; *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, y *La vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti. Gracias a la recomendación de Fuentes y la aún más valiosa promoción de Harrs, García Márquez salió del círculo minoritario para despertar interés entre un mayor número de lectores. De paso, generó expectativa por *Cien años de soledad*. En efecto, algunos lectores de los sucesivos borradores del proyecto todavía en curso como Carmen Balcells, Harrs y el

propio Carlos Fuentes durante meses hicieron un gran trabajo de promoción de boca en boca, anunciando por adelantado las excepcionales cualidades de la novela. Así, aún antes de que García Márquez terminase siquiera de escribir *Cien años de soledad*, la novela contaba ya con un gran número de lectores potenciales ansiosos y expectantes. Sin embargo, su situación económica era tan precaria que cuando acudió a la oficina de correos para enviar el manuscrito a Buenos Aires, tuvo que dividir los folios por la mitad y enviar sólo una parte pues no podía pagar el flete completo. Al regresar a casa descubrió con horror que el bloque enviado correspondía a la segunda mitad de la novela. Y entonces vino el Boom.

Mucho se ha escrito sobre el siempre polémico Boom latinoamericano. Al respecto se han esgrimido todo tipo de argumentos para explicar y, sobre todo, desacreditar, este complejo fenómeno. Por ejemplo, se alude a la poca coherencia del movimiento a partir de la disparidad de edades, nacionalidades y poéticas de los principales autores implicados. Vargas Llosa, para no ir más lejos, era veinte años menor que Cortázar, y ciertamente sus novelas de corte político se alejan de los relatos

fantásticos del argentino. Se alude también al papel que, sin duda, jugó el mercado a través de conocidas editoriales españolas para difundir internacionalmente como movimiento lo que en realidad era un conjunto disperso de obras y autores que, en el mejor de los casos, sólo los unía la amistad o la ideología. Dentro de esta dinámica, se habla incluso de una especie de mafia liderada por García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa y Fuentes para acaparar la mayor atención del público apelando al intercambio de adulaciones y elogios. Por último, se habla de una especie de utilización recíproca entre los intelectuales y la Revolución cubana para promoverse y legitimarse internacionalmente.

El origen del Boom es también incierto. Algunos estudiosos del fenómeno señalan la publicación de *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, en 1962, como el momento inaugural. Otros prefieren hablar de 1967 como el punto axial a partir del Premio Nobel de Literatura otorgado ese año al guatemalteco Miguel Ángel Asturias, y la publicación de *Cien años de soledad* en Buenos Aires. Que el máximo galardón literario recayese sobre un autor hispanoamericano, y el inmediato éxito obtenido por *Cien años de soledad* suponen ciertamente dos hitos clave en la historia literaria de

nuestro continente. Por lo demás, la novela de García Márquez a la postre se convertiría no sólo en la más representativa del Boom, sino de toda la literatura en lengua española del pasado siglo.

En un interesante ensayo intitulado “Include me out”, el cubano Guillermo Cabrera Infante define el Boom como un club:

una sociedad de bombos mutuos en que cada uno de sus miembros se dedicaba a elogiar, a veces desmesuradamente y con contraproducción, al miembro que tenía al lado, preferiblemente a la siniestra, pues los miembros del club profesaban un izquierdismo que era la enfermedad infantil del compañerismo (1999: 978).

Dicho club, siguiendo con Cabrera Infante, contaba con cuatro miembros permanentes (García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar y Fuentes) y un quinto sitial rotativo que en su momento se turnaron el chileno José Donoso, Ernesto Sábato y el propio Cabrera Infante, en contra de su voluntad. En efecto, si por sus nacionalidades, edades y estéticas disímiles los miembros del “club” no pueden ser considerados como un grupo orgánico, su entusiasmo ideológico por la Revolución cubana dotó de cierta cohesión grupal a sus integrantes. De ahí

que Cabrera Infante tome distancia y prefiera hablar de siniestra antes que de izquierda para evocar un halo macabro en torno a las prácticas del “club”. No es necesario recordar que Cabrera Infante fue hasta el día de su muerte uno de los principales detractores del régimen cubano. Pero volviendo a la Revolución, para nadie es un secreto que el éxito de la misma fue el inicio de un largo romance entre escritores, filósofos, universitarios y artistas que el régimen supo canalizar para multiplicar sus adeptos. La Habana, a través de Casa de las Américas, se convirtió en la meca de la literatura latinoamericana, y cientos de escritores de todo el orbe marcharon a la isla para manifestar su apoyo y, de paso, a promover su obra. García Márquez, ya para entonces convertido en una celebridad internacional gracias al inmediato y arrasador éxito de *Cien años de soledad*, se convirtió en un infaltable en La Habana. De hecho, es bien sabido que hasta el día de hoy conserva una sólida amistad con Fidel Castro. Una amistad que no está exenta de polémicas y que le ha valido una serie de injurias. Por dar sólo un caso, en su autobiografía de 1992, *Antes que anochezca*, el disidente Reinaldo Arenas le reprocha solapar a un régimen totalitario que reprime sistemáticamente a los intelectuales:

A punto de que estallara una revolución popular, Fidel y la Unión Soviética decidieron que era necesario abrir una brecha, dejando salir del país a un grupo de aquellos inconformes; era como hacerle una sangría a un organismo enfermo; en medio de un discurso desesperado y airado, Castro, junto a García Márquez y Juan Bosch, que aplaudían, acusó a toda aquella pobre gente que estaba en la embajada de antisociales y depravados sexuales; nunca podré olvidar aquel discurso de Castro con su rostro de rata acosada y furiosa, ni los aplausos hipócritas de Gabriel García Márquez y Juan Bosch, apoyando el crimen contra aquellos infelices cautivos (2004: 298-299).

El episodio al que se refiere Arenas, no es otro que el famoso éxodo del Mariel. Contextualizando un poco: en abril de 1980 cerca de diez mil cubanos irrumpieron en la embajada de Perú en La Habana para solicitar asilo político. El evento generó una crisis internacional de tal magnitud que Fidel Castro hubo de autorizar la salida masiva de cubanos a través del puerto Mariel (de ahí que los exiliados terminasen autodenominándose como “marielitos”), no sin antes descalificar con los peores epítetos a quienes aprovecharon la oportunidad y deci-

dieron abandonar la isla en botes improvisados o incluso flotando sobre neumáticos. Que García Márquez apoyase el discurso incendiario de Castro no es precisamente la imagen más halagadora o amable del autor.

Si la génesis del Boom no está del todo clara, por el contrario los eventos que propiciaron su apocalipsis dejan poco margen a la discusión. El 20 de marzo de 1971 el poeta cubano Heberto Padilla fue arrestado en La Habana por “delitos de opinión” y supuestas actividades subversivas. Durante 38 días, Padilla permaneció cautivo en Villa Marista, organismo dependiente del Departamento de Operaciones de la Dirección de Contrainteligencia del Ministerio del Interior (algo así como la versión cubana de la KGB soviética). Una vez en libertad, Padilla fue obligado a retractarse públicamente de sus dichos contra la Revolución, agradeciendo además al régimen por permitirle “enmendar” su anterior actitud contra-revolucionaria. El Caso Padilla, como terminó llamándose a este bochornoso episodio, generó una verdadera indignación entre la comunidad letrada internacional. Una larga lista de intelectuales entre los que figuraron Mario Vargas Llosa, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Isaac Deutscher,

Giulio Einaudi, Juan y José Agustín Goytisolo, Alberto Moravia, Ricardo Porro, Carlos Franqui, Jorge Semprún y Susan Sontag, firmaron una carta acusando a la Revolución cubana de haber desviado sus principios y motivaciones. Así, mientras decenas de escritores comenzaron a tomar distancia con respecto a Cuba, unos cuantos se aferraron a la isla y cerraron filas en torno al régimen. Entre ellos, destaca en primerísimo lugar García Márquez.

El Caso Padilla repercutió hondamente en el campo literario latinoamericano. Si en el pasado el apoyo incondicional a Castro unificó a decenas de escritores, formasen o no parte del exclusivo club del Boom, a partir de ese momento las relaciones de amistad se enfriaron y las posturas políticas se radicalizaron.¹ Por un

¹ Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, figuras centrales del Boom y durante años íntimos amigos, se distanciaron por sus diferencias políticas, pero el quiebre definitivo se produjo por motivos personales. Aunque ninguno de los autores se ha referido jamás al incidente, al menos públicamente, el hecho medular del que tanto se ha hablado y, sobre todo, especulado, es un contundente rechazo con que el peruano noqueó al colombiano. Estamos hablando del mes de febrero de 1976, cuando el *jet set* literario se reunió en una sala de cine en Ciudad de México para presenciar el estreno de la cinta de René Cardona *Supervivientes de los Andes*. Minutos antes de que

lado, los detractores al régimen cubano terminaron agrupándose en torno a la revista *Plural* que ya por esos años editaba Octavio Paz (que más adelante desembocaría en *Vuelta*), mientras que, por el otro, los defensores de la Revolución hicieron del ensayo *Calibán* (1971), de Roberto Fernández Retamar, todo un símbolo para defender las cada vez más denostadas políticas de izquierda desde posturas poscolonialistas.

Muchos años han pasado desde el Caso Padilla, Vargas Llosa terminó por defender abiertamente las “bondades” del capitalismo, y pocos son los protagonistas o simples contemporáneos del Boom que aún sobreviven. Sin embargo, la división a favor o en contra de Cuba sigue tan vigente como entonces. En un artículo de 2007 intitulado “La literatura como arma”, el ensayista cubano Rafael Rojas sostiene que la discusión en torno a Cuba

comenzara la función, Vargas Llosa entró a la sala y se dirigió directamente a un García Márquez que de brazos abiertos se preparaba a abrazarlo. Pero en lugar de recibir afecto, el colombiano se llevó un ojo morado. Es inevitable caer en el chiste fácil y onomatopéyico y afirmar que el Boom terminó con un ¡Púm!, pero el Boom en realidad terminó con el Caso Padilla.

eventualmente tomó una nueva dirección. Más que empeñarse en seguir negando el fracaso de la Revolución, lo que los intelectuales todavía leales a la causa defienden ahora es el rechazo al modelo económico neoliberal. Es decir, ya no se trata exclusivamente de defender a Cuba sino de atacar la vorágine del capitalismo tardío. De acuerdo con Rojas:

La funcionalidad simbólica de Cuba en un mundo cada vez más globalizado está tan arraigada que, tras su reciente exhibición de intolerancia a la crítica, el régimen cubano podrá contar todavía con algunos guardianes del templo [...]

La revolución cubana, que duda cabe, es todavía un mito poderoso de la imaginación occidental. Por eso su crítica se ha convertido en un gesto ineludible para la construcción de la identidad democrática de la izquierda poscomunista (2007: 43).

¿Cuál es lugar de García Márquez en todo esto? ¿Por qué se obstina en defender a un gobierno intolerante a la crítica que no ha dejado de perseguir a los intelectuales? ¿Hasta qué punto su amistad con Castro influye en sus posturas políticas? Sin duda, estas preguntas

representan el lado más polémico del autor colombiano.

Desde un punto de vista netamente literario, la amistad entre García Márquez y Fidel Castro no deja también de ser polémica. Uno de los temas recurrentes en la novelística del colombiano es la presencia y permanencia de caudillos dotados de un poder omnipresente que obstaculizan el progreso de toda una región: un mal endémico en América Latina. ¿Cómo compaginar la aversión hacia el caudillaje que aparece en sus obras con su amistad con el dictador más longevo de la historia moderna? En cualquier caso, su relación con Castro le permitió conocer en su justa y patética dimensión la soledad que acompaña el poder. Esta situación, esbozada ya en *Cien años de soledad* a través del célebre antihéroe, el coronel Aureliano Buendía, constituye un motivo de exploración profundo en las novelas *El otoño del patriarca* (1975) y *El general en su laberinto* (1989). Ambas novelas, además, pueden y deben ser leídas dentro de un archivo más amplio que incluye obras canónicas de la literatura latinoamericana, como *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias; *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier; *Conversación en La Catedral* (1969), de Mario

Vargas Llosa y *Yo el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos.

Por último, quisiera agregar que hasta el día de hoy el Boom sigue despertando más dudas que certezas. Su origen, integrantes, “patrocinadores” y motivaciones estéticas e ideológicas escapan a cualquier intento de esquematización. Lo único que podemos afirmar sin riesgo a equivocarnos es que durante la larga “década” del sesenta que inicia con el triunfo de la Revolución cubana en 1959 y finaliza con el doble golpe de Estado en Chile y Uruguay en 1973, se publicaron muchas de las mejores novelas latinoamericanas de todos los tiempos. Durante dicho periodo, además, García Márquez salió del relativo anonimato en el que hasta entonces había transcurrido su carrera para convertirse en uno de los escritores más leídos, admirados y odiados del planeta. Por su parte, *Cien años de soledad* se convirtió en el texto más representativo no sólo del Boom, sino de toda la literatura escrita en lengua española durante el siglo XX. Esto no quiere decir necesariamente que *Cien años de soledad* sea superior, por ejemplo, a *La casa verde* (1966), de Vargas Llosa, o *El obscuro pájaro de la noche* (1970), de José Donoso. Aunque tampoco podemos cuestionar sus méritos, como pretenden

sus detractores, pues se trata de un texto de primer orden que no desmerece su reputación.

Al ingresar en la década de los ochenta, la narrativa latinoamericana se alejó del compromiso político y las complejas estructuras narrativas del pasado se simplificaron. Los monumentos como *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Conversación en La Catedral*, *El obscuro pájaro de la noche*, *El otoño del patriarca*, *Palinuro de México*, *Yo el supremo* y otras tantas novelas que ahora se me escapan, cada una de ellas más compleja e intrincada que la anterior, eventualmente produjeron un desgaste entre los lectores. La “novela total” perdió su poder de seducción y editores, lectores y hasta los mismos narradores optaron por volver a fórmulas más simples como el relato lineal, el placer de la intriga por sobre las reflexiones metafísicas, y el lenguaje simple y directo por sobre la verborrea experimental. Esto no quiere decir que la novela se volviese plana e insulsa. Uno de los rasgos característicos de la novela posmoderna consiste en su diálogo con la tradición. Si en el nivel formal las narrativas se simplificaron, el fondo conserva una basta serie de referencias culturales que el lector constantemente debe decodificar. *Crónica de una muerte anunciada*

(1981), por ejemplo, supone una interesante transgresión de la novela negra. Los elementos tradicionales del género están ahí: asesinato, víctima, culpables, detective y enigma, pero su combinación es novedosa: si en su forma convencional los pormenores del crimen —la identidad de los culpables, sus móviles y *modus operandi*— se posponen hasta la última página, en la novela de García Márquez el lector conoce los detalles del asesinato de Santiago Nasar desde el primer capítulo. Más aún, en *Crónica de una muerte anunciada* el crimen ocurre a plena luz del día y delante de docenas de testigos, y no en un callejón oscuro o en una habitación cerrada. El relato invierte entonces la sintaxis convencional del género negro al exhibir a los culpables del asesinato en lugar de ocultarlos. Y lo más importante: el verdadero misterio que guía las pesquisas del narrador: con quién perdió la virginidad Ángela Vicario, jamás se revela al lector. García Márquez despoja de misterio al crimen pero crea un enigma paralelo que no llega a resolverse.

El pesimismo, para decir algo más sobre la novela latinoamericana de los ochenta, dio paso al humor. Esto último encierra una curiosa paradoja: al llegar a la década del ochenta América Latina entró en su hora más oscura

con sendas dictaduras militares de corte fascista en el Cono Sur y profundas crisis económicas prácticamente en todos los países de la región. A nivel político el Boom corresponde a los años de la euforia, cuando la utopía era todavía creíble. La literatura producida durante esos años, no obstante, es más bien pesimista. Con el Posboom ocurre exactamente lo contrario.

Durante la década del ochenta, por otro lado, se abrió una veta para que la novela romántica irrumpiese en gloria y majestad. El éxito editorial de novelas como *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende (1982); *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta (1985) y *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel (1989), acaso permite hablar de un Boom femenino. Dentro de esta vertiente, se inserta *El amor en los tiempos del cólera* (1985), obra en la que García Márquez rinde un homenaje a la novela romántica decimonónica. El hilo conductor de la obra es un amor postergado e increíblemente tenaz, sello característico de los así llamados romances nacionales del siglo XIX. A esto se añade la importancia central que el texto concede a la descripción del paisaje, la naturaleza y la ciudad. En efecto, García Márquez entrega una completa y colorida colección de postales

sobre la geografía, costumbres, olores y sabores del Caribe colombiano. Sin embargo, una vez más, el texto transgrede el modelo original en un punto crucial: el paso del tiempo. Por lo general, en el melodrama tradicional para cuando los personajes logran vencer los obstáculos que postergan su amor, el tiempo parece no haber transcurrido. Los enamorados aún conservan su juventud y belleza intactos. El hiato temporal que se interpone entre el flechazo inicial y la ansiada unión es a fin de cuentas un tiempo vacío que ni transforma ni modifica sustancialmente a los personajes. Vencidos los obstáculos, el futuro se abre ante ellos en toda su plenitud para la celebración de un goce eterno. Pero el *El amor en los tiempos del cólera* es ante todo un relato sobre la vejez. La ansiada unión se produce para cuando Florentino es un octogenario y Fermina una septuagenaria. La navegación por el río Magdalena en donde la pareja hace el amor por primera vez no tiene nada que ver con, valga el caso, Leonardo DiCaprio y Kate Winslet “volando” en la popa del *Titanic*.

El tema de la vejez volverá aparecer en *Memorias de mis putas tristes* (2004), última novela publicada hasta ahora por el autor. Aquí lo que se describe es el amor platónico de un nonage-

nario con una jovencita dispuesta a prostituirse para aliviar sus penurias económicas. Aunque el propósito original del narrador consiste en desflorar a la niña, la relación carnal jamás llega a producirse. Este hecho, lejos de constituir un fracaso o una desilusión, posibilita un escenario hasta ese momento desconocido por un hombre aficionado a las putas e incapaz de construir un vínculo sexual no regulado por la transacción económica: “la vida real” el “corazón a salvo” y la promesa de una muerte “de buen amor en agonía feliz” (109). Esta novela corta, de una simpleza absoluta, es la de menor mérito en la larga carrera del que quizá sea el narrador más importante de la literatura latinoamericana.

Quisiera concluir en el mismo lugar en el que comencé: el nombre de Gabriel García Márquez es inseparable del título *Cien años de soledad*. Sin embargo, el autor colombiano posee una obra literaria bastante sólida en la que es posible detectar los principales conflictos por los que atravesó la narrativa latinoamericana durante el pasado siglo. Sus primeros trabajos lo atan irremediabilmente a la así llamada novela de la violencia colombiana. Dentro de esta tradición el autor conquistó un espacio central, convirtiéndose en un escritor recono-

cido en su país pero francamente desconocido en el extranjero. El escenario cambió radicalmente a raíz del Boom, momento culmen de la narrativa hispanoamericana. Dejando de lado la intervención del mercado o la política en la internacionalización de la literatura latinoamericana, el éxito de García Márquez no hubiese sido posible si su obra no hubiese sabido asimilar los temas que para entonces estaban en boga a lo largo y ancho del continente: la obsesión por definir (¿o inventar?) un mito auténticamente americano que explicase nuestro fracaso, la soledad como el rasgo más sobresaliente del hombre americano, o la representación de la historia de América Latina como la incesante y siempre incompleta búsqueda de la modernidad. Por último, al ingresar en la década del ochenta, García Márquez muta nuevamente para adaptarse, e incluso imponer, los formatos en los que la novela en lo sucesivo habría de incursionar, como el género negro o el melodrama. Así, es justo modificar la oración inicial para afirmar que el nombre de García Márquez es inseparable de la historia de la literatura latinoamericana.

Espacios femeninos, escritura y oralidad en la narrativa de García Márquez

Victoria Guzmán, la cocinera, estaba segura de que no había llovido aquel día, ni en todo el mes de febrero [...] Estaba descuartizando tres conejos para el almuerzo, rodeada de perros acezantes, cuando Santiago Nasar entró a la cocina [...] Pero no pudo eludir una ráfaga de espanto al recordar el horror de Santiago Nasar cuando ella arrancó de cuajo las entrañas de un conejo y les tiró a los perros el tripajo humeante.

—No seas bárbara —le dijo él—. Imagínate que fuera un ser humano (García Márquez, 1989: 16-18).

ESTAS LÍNEAS, QUE EL LECTOR SEGURAMENTE recuerda, forman parte del principio del final del protagonista de *Crónica de una muerte anunciada* (1981). El malestar que estremece

a Santiago Nasar al presenciar el descuartizamiento de los conejos es el vaticinio de su propio infortunio. Horas después, en efecto, Santiago perece en ese mismo escenario sosteniendo entre las manos sus propias vísceras cercenadas. Lo anterior no es ni por un segundo una casualidad; baste recordar que después haber sido acuchillado en reiteradas ocasiones por los hermanos Vicario, el personaje logra levantarse y caminar “más de cien metros para darle la vuelta completa a la casa y entrar por la puerta de la cocina” (123). Como un dato adicional, digno del humor habitual de García Márquez, Santiago tiene la delicadeza de sacudirse la tierra de entre las tripas para no ensuciar más de lo necesario. Sólo entonces la víctima se desploma y perece justo ahí donde horas antes imaginó a un ser humano padeciendo el mismo destino que los roedores.

Si nos atenemos a la forma, para explicarlo con los términos más simples, hablamos de una perfecta estructura circular: en el mismo espacio en el que Victoria destripa a los conejos al inicio del relato para preparar el almuerzo, Santiago sostiene sus propias tripas al término del mismo. En el fondo, sin embargo, nos enfrentamos a un “algo más” que jamás podrá ser descrito con los parámetros occidentales y

en donde la cocina no es el espacio en dónde “casualmente” se cerró el círculo, sino el centro del mismo. Me explico: la cocina lejos de significar un simple escenario doméstico, cotidiano, trivial y en el caso de *Crónica de una muerte anunciada* fatal, es el espacio en donde mejor se expresa nuestra esencia latinoamericana en general, y la poética garciamarquiana en particular. Para probarlo, basta con revisar otro bien conocido pasaje, tomado esta vez de *Cien años de soledad* (1967):

Tan pronto como José Arcadio cerró la puerta del dormitorio, el estampido de un pistoletazo retumbó la casa. Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes dispares, descendió escalinatas y subió pretilles, pasó de largo por la calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices, siguió por la otra sala, eludió en una curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y pasó sin ser visto por debajo de la silla de Amaranta que daba una lección de aritmética a Aureliano José, y se metió por el granero y apareció

en la cocina donde Úrsula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan (142).

Ambas escenas guardan similitudes obvias e innegables; un acto violento seguido de un trayecto imposible que culmina en la cocina. Al igual que Santiago sacudiéndose la tierra de sus viseras para no ensuciar las losetas, el hilo de sangre tiene la gentileza de evadir los tapices. Sin dejar de reconocer la efectividad del pasaje, producto de una seductora narración capaz de lo transformar lo imposible en un acontecimiento verosímil, para un lector sagaz el destino final de hilo de sangre era acaso predecible. Apenas unas pocas páginas antes del suicidio de José Arcadio, la novela refiere otro episodio familiar en donde la cocina aparece como un espacio central e incluso necesario para la realización de un prodigio:

[Úrsula] Después de tres días de llanto, una tarde en que batía un dulce de leche en la cocina, oyó claramente la voz de su hijo muy cerca del oído. “Era Aureliano”, gritó, corriendo hacia el castaño para darle la noticia al esposo. “No sé como ha sido el milagro, pero está vivo y vamos a verlo muy pronto” (131).

La reiteración de este peculiar procedimiento reaparece con toda claridad muchas páginas más adelante, cuando Aureliano Buendía intenta suicidarse disparándose al corazón y Úrsula, a la misma hora en Macondo “destapó la olla de la leche en el fogón, extrañada de que se demorara tanto para hervir, y la encontró llena de gusanos” (189).

Mucho más significativas que sus diferencias, las semejanzas entre los pasajes recién reseñados son notables. Un evento violento que rompe con la cotidianeidad de los protagonistas inicia, se revela o culmina en la cocina. En todos los casos se establece además una superposición entre un hecho acaecido en otro lugar, y su manifestación como un incidente fantástico en la cocina. De lo anterior se desprende una característica más que los cuatro pasajes comparten; el hecho violento es protagonizado por varones, mientras que sus secretas conexiones con el prodigio doméstico atañe a las mujeres. En las próximas líneas propongo pensar la poética garciamarquiana a partir no precisamente de la dicotomía afuera-adentro o, lo que es lo mismo, masculino-femenino, sino de la contraposición entre escritura y oralidad.

Conocida es la tesis de Ángel Rama sobre la configuración de las ciudades latinoameri-

canas a partir de una lógica particular que organizó el espacio *desde y para* el ejercicio del control y la autoridad. Basta con pensar en el centro de cualquier ciudad colonial para advertir cómo alrededor de la plaza se erigen y condensan las respectivas sedes de las grandes instituciones de poder: la catedral, el palacio municipal y el cuartel militar. Gracias a una doble y simbiótica organización del espacio físico y el espacio social, el gobierno y la riqueza de la ciudad se institucionalizaron de manera categórica. Sin embargo, la jerarquización y concentración del poder en Latinoamericana no sólo se sustentó en el espacio; ante todo se sostuvo en la letra. Reglamentos, leyes, decretos y textos de diversa índole crearon para el poder una ilusión de legitimidad tan inmutable como la letra escrita estampada sobre el papel. Precisamente esta unión entre espacio, letra y poder es la que permite al crítico uruguayo postular el concepto *ciudad letrada* para referirse a la minoría ilustrada vinculada a las instituciones de poder que formuló la ideología necesaria para dominar la escena política y económica bajo el amparo de una burocracia cuasi sagrada. En resumen, el poder para reconocerse y perpetuarse como tal necesita un

espacio que lo represente tanto como un texto que lo sustente.

La tesis de Rama es lo suficientemente conocida como para no tener que ahondar por ahora en ella. Antes bien, quisiera referirme brevemente a un texto más reciente que aporta una valiosa clave para entender la narrativa latinoamericana incluyendo, desde luego, la obra de García Márquez: *En mito y archivo; una teoría de la narrativa latinoamericana*, Roberto González Echevarría postula la importancia de una serie de discursos hegemónicos en el origen y génesis de la novela moderna. Desde el *Lazarillo de Tormes* hasta las novelas más conocidas de Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez y Augusto Roa Bastos, la narración literaria se nutre, revela o parodia un archivo. Entendiendo por archivo un sistema históricamente localizado que organiza los enunciados siguiendo una lógica particular, que impone una regularidad en la articulación de las imágenes, que atribuye un espacio central a ciertos conceptos y, en síntesis, que enmarca el texto dentro de una unidad superior de discurso. Siguiendo la línea de estudio que en su momento abrió Ángel Rama en *La ciudad letrada*, texto que Echevarría refuta sin poder esconder lo mucho que le debe, existe

un nexos innegable entre la escritura y el poder. La organización del total de las prácticas sociales, culturales, políticas y económicas del moderno Estado español, lo mismo en la península que en las Indias, estuvo mediado por la escritura. La letra escrita establecía las leyes, clasificaba y jerarquizaba a las diversas castas e imponía una determinada visión de la historia para legitimar los intereses particulares de la élite. Así, de acuerdo con Echevarría, la picaresca española surge como una especie de contra-escritura que imita las fórmulas retóricas de la época con una doble intencionalidad: como una estrategia de legitimación utilizada por los sujetos marginales mediante la exhibición del dominio del instrumento, y como una estrategia para desarticular las escrituras oficiales al exponer su arbitrariedad. El *Lazarillo de Tormes*, para no ir más lejos, dirige su biografía a una autoridad eclesiástica. En el mejor escenario, su atrevimiento puede asegurarle su inclusión en el aparato del poder del que ha sido marginado; en el peor, cuestiona la validez del sistema que mediante fórmulas retóricas dirige las prácticas sociales. Pues en ambos casos el texto fue concebido por un sujeto “otro” que demuestra manejar los códigos del poder. Sea como sea, el *Lazarillo de Tormes* no hubie-

se sido posible sin la previa existencia de un archivo más amplio (el discurso de la ley) que sirve como molde al narrador.

En el caso de Latinoamérica, González Echevarría considera tres discursos hegemónicos como el soporte fundamental en la evolución de la novela: el discurso de la ley durante el periodo colonial, los libros de viajes de carácter científico durante el siglo XIX y, finalmente, el discurso antropológico durante el siglo XX. Estos discursos hegemónicos guían la escritura de textos clave del pasado siglo como *Los pasos perdidos* (1953), *Cien años de soledad* (1967) y *Yo el Supremo* (1974). El narrador anónimo de la novela de Carpentier, Melquiades en la obra más conocida de García Márquez, y Rodríguez de Francia en la obra maestra de Roa Bastos no sólo narran su historia apoyándose en discursos previos como las crónicas de Indias, los libros de viaje de exploradores europeos decimonónicos, la jerga jurídica y textos antropológicos, sino que ante todo hacen visible el proceso dialógico entre ambos. Es decir, muestran los procesos de intermediación entre el relato que se está contando y una amplia gama de discursos anteriores a los que la propia diégesis debe su forma.

Lejos de contradecir a Echevarría, quisiera complementar su lectura añadiendo un punto de vista a mi parecer clave para entender con mayor profundidad a García Márquez: la existencia de un archivo “otro” igualmente fundamental en el desarrollo de su obra. Un archivo oral y doméstico que se contrapone al archivo escrito e institucional descrito por el teórico cubano. Para decirlo todo de una vez, un archivo femenino. Por descontado podemos afirmar que dentro de la poderosa minoría constituida en torno a la ciudad letrada, la misma que desde el amparo de la escritura administró la colonia desde todos los frentes y ángulos posibles e impuso ciertos modelos escriturales hegemónicos que en conjunto integran el archivo descrito (o imaginado) por Echevarría, no había mujeres. La razón es simple: si el archivo contiene los discursos hegemónicos, éste sólo pudo ser configurado por los sujetos hegemónicos.

La mujer, al igual que las múltiples castas y etnias que quedaron fuera de la minoría ilustrada, hubieron de formarse a través de la transmisión oral. Si la escritura podía y puede ser controlada según el género y la posición social del sujeto, la oralidad está siempre más allá, no puede ser regulada ni mucho menos contenida, desborda cualquier intento de su-

jeción. La escritura moldea una determinada organización social e impone ciertos discursos hegemónicos, pero no anula otras formas de expresión cultural; únicamente las restringe. Pero la narración oral de sucesos, historias, leyendas, dichos, etcétera, requiere también de un espacio para que la narración pueda fluir más o menos sin interrupciones en medio de un clima de fraternidad, y la cocina cumplió con dicha función. Por decirlo de algún modo, la cocina es el cuarto propio de la mujer latinoamericana. Sin embargo, y esta precisión es vital, no pretendo aquí construir una dicotomía hombre-mujer, espacio público-espacio privado. A través de la mujer hablan diversas voces; el archivo oral reúne las experiencias fallidas de los múltiples “otros” a los que les ha sido negado el derecho de auto-representarse mediante la escritura y cuya existencia misma pareciera ser posible sólo cuando se convierten en el objeto de las manipulaciones letradas de la élite. La dicotomía que en verdad interesa es la escritura en relación con la oralidad. Llegando a este punto, la pregunta obvia es por qué considerar a la mujer como el principal agente de transmisión de las culturas y experiencias “otras”. Y más importante aún, por qué considerar específicamente a la cocina como el ar-

chivo en donde convergen diversidad de voces y discursos no hegemónicos.

En un multipremiado libro titulado *La olla deleitosa* (2005), la brillante antropóloga, ensayista y novelista Sonia Montecino explica la híbridades de la gastronomía chilena, es decir la utilización de técnicas, procesos e ingredientes criollos, indígenas o europeos en un mismo platillo como el resultado de la común presencia en el mismo espacio de mujeres de disímiles trasfondos culturales. La mujer, lo mismo indígena que europea, mestiza o criolla, en situación de desigualdad con relación al varón compartía por igual la obligación de alimentar a su pareja. De esta manera la cocina en la que rara vez entraba el hombre era el espacio y vínculo común al llamado bello sexo, más allá de la raza, cultura o lengua. La comunicación entre culturas disímiles comenzó a gestarse en este escenario pues en el otro gran espacio, la calle, el hombre se comunicaba si no de forma exclusiva sí preferentemente con sus pares. En el espacio público las jerarquías zanjaban y limitaban la interacción social; por el contrario, en la cocina las distancias socioculturales no desaparecían pero sí se suavizaban. El maridaje entre las diferentes culturas comprendidas dentro de un mismo territorio avanzó a pasos

agigantados en la cocina, intercambiando los diferentes vocablos con los que unas y otras (indígenas, negras y europeas) llamaban al mismo fruto o alimento, o bien combinando recetas o enseñando y aprendiendo técnicas culinarias nuevas, pero marchó siempre más lento en la calle. De acuerdo con otra chilena, Mercedes Valdivieso:

Ollas y frutos de la tierra mediaron entre indígenas y españolas, guisado a guisado pudieron entenderse y entraron en una complicidad de sabores y conocimientos [...] El amo comía en una mesa en la que muy pocas veces su propia mujer se sentaba, nativas y extranjeras se disponían nada más que a servirlo. A espaldas suyas la mutua dependencia entre sirvientas y dueñas iba creando así su propio espacio femenino (1993: 25).

Tomando en cuenta estas palabras, y no veo por qué no habríamos de hacerlo, más que una gastronomía heterogénea las mujeres en y desde la cocina produjeron una Transculturación Cultural con mayúsculas, y pido disculpas por la reiteración. La cocina *es el archivo de la literatura oral*, el vértice en donde convergen la “realidad” y el mito, la experiencia de los vencedores y la de los vencidos; la *Cultura* con

mayúsculas, impuesta por la ciudad letrada a partir de una necesidad de orden y definida por su afán racionalista, y la *cultura* con minúsculas asociada al “dicen” y sazónada por toda suerte de prodigios imprevisibles. La hibridez y sincretismo de la cultura latinoamericana se dio en la cocina.

Antes de volver a *Crónica de una muerte anunciada*, permítanme un nuevo rodeo que, a mi parecer, terminará de explicar la tensión entre la escritura y la oralidad que cruza la obra de García Márquez. En su autobiografía *Vivir para contarla* (2002), García Márquez recuerda un episodio acaecido en su infancia tan curioso como cargado de significado: un buen día su abuelo se presentó con el diccionario en la mano y, como si se tratase de un objeto mágico, afirmó con solemnidad “Este libro no sólo lo sabe todo, sino que es el único que nunca se equivoca.” (112). Ante esta curiosa anécdota, es tentador caer en la interpretación fácil explicándola como un primer acercamiento del futuro premio Nobel al mundo de las letras. El abuelo embelesa al nieto exaltando las bondades del diccionario, sembrando así la inquietud que años después habría de germinar en una exitosa carrera literaria. La anécdota es indudablemente significativa, pero exige ser

interpretada desde otras bases. En un sugerente artículo publicado en el número 130 de la revista *Letras Libres*, Enrique Krauze explica la intrincada relación entre el amor a la lengua española y la obsesión por el poder que históricamente ha definido al partido conservador colombiano:

Durante la juventud del abuelo [de García Márquez], el coronel Nicolás Márquez Mejía (1864-1936), no menos de cuatro presidentes de la república, un vicepresidente y otros magistrados —todos del bando conservador— habían publicado compendios, tratados (en prosa y verso) sobre la ortología, ortografía, filología, lexicografía, prosodia y gramática del idioma castellano. [...] Al hacer suya “la eternidad de España en el idioma” buscaban asegurar, por decirlo así, el monopolio legítimo de sus tradiciones, su historia, sus autores clásicos, sus raíces latinas (14).

Al poner el diccionario sobre el regazo del nieto, el abuelo no pretendía precisamente sembrar la semilla de la literatura sino la de la política. Dominar la lengua, sobre todo en su forma escrita, suponía la mejor ruta para acceder al poder. Tarea urgente para un liberal como el coronel Nicolás Márquez, vetera-

no de la famosa Guerra de Los Mil Días que terminó por afianzar la hegemonía del partido conservador. Para el abuelo el diccionario representaba el objeto que podía arrebatarse el poder al Poder, acaso el único instrumento capaz de triunfar ahí en donde las armas fracasaron pues permitiría vencer a los conservadores en su propio juego.

La obsesión por el poder, el origen de una casta hegemónica y la legitimidad de la escritura, tópicos que marcan la escritura de García Márquez, remiten al mundo político del abuelo. Un mundo que encuentra en el diccionario el símbolo que sostiene la estructura del Poder. El diccionario establece el origen etimológico de las palabras, fija su ortografía y limita los significados posibles; es decir, busca contener y regular el exceso natural de la lengua, intenta estancarla cuando su naturaleza intrínseca tiende al movimiento. Para decirlo todo de una vez, el diccionario es la metáfora más acertada del ejercicio político en la medida en que el Poder también clasifica, legitima y controla a la población. El poder regula el movimiento social para tratar de controlar el exceso de los sujetos. La diferencia entre el diccionario y el Poder entonces reside en el objeto: el diccionario asedia a la palabra, el Poder al sujeto.

El abuelo, sin embargo, no es necesariamente la principal influencia literaria del autor colombiano. En *El olor de la guayaba*, libro que recupera las largas conversaciones autobiográficas que García Márquez sostuvo con su amigo Plinio Apuleyo Mendoza, el célebre escritor reconoce una siniestra fascinación por los relatos orales escuchados en boca de su abuela. Relatos sobre prodigios y eventos sobrenaturales que fascinaban y aterraban por igual al infante:

[...] en la noche se materializaban todas las fantasías, presagios y evocaciones de mi abuela. Esa era mi relación con ella: una especie de cordón invisible mediante el cual nos comunicábamos ambos con un universo sobrenatural. De día, el mundo mágico de la abuela me resultaba fascinante, vivía dentro de él, era mi mundo propio. [...] Pero en la noche me causaba terror. El abuelo, en cambio, era para mi la seguridad absoluta dentro del mundo incierto de la abuela. Sólo con él desaparecía la zozobra, y me sentía con los pies sobre la tierra y bien establecido en la vida real (1982: 15).

El mundo sobrenatural de la abuela, que a la postre tanto habría de influir en el futuro premio Nobel, tiene su origen profundo en la

misma estructura de Poder; es su contraparte oscura. La población no hegemónica, los múltiples otros que han quedado fuera de la escritura y a los que Ángel Rama agrupa bajo el término *ciudad real*, no puede permanecer pasiva. Irrumpe como un agente real que suplementa a la realidad. De acuerdo con Slavoj Žižek (quien como es habitual se apoya a su vez en Lacan):

Este real (la parte de la realidad que permanece no simbolizada) regresa bajo el aspecto de apariciones fantasmales.¹ [...] Para expresarlo en forma más simple, la realidad no es nunca “ella misma”, se presenta sólo mediante su simbolización incompleta-fallida, y las apariciones espectrales se materializan en la brecha misma que separa eternamente a la realidad de lo real [...] (118).

El autor colombiano se formó en un ambiente que reproducía a escala el conflicto que atraviesa el total de su obra. Así como el diccionario no puede contener a la lengua (aunque el abuelo opine lo contrario), el poder no puede representar a toda la población. Aquellos para quienes la escritura ha sido vedada, encuentran en la oralidad el medio para auto-representarse

¹ Cursivas del autor.

e irrumpir en la escena social. Sin embargo, de acuerdo con Žižek, dichas irrupciones de manera inevitable llevan la marca de lo “espectral” pues son producidas y transmitidas por los múltiples otros (las mujeres, los inmigrantes, las minorías étnicas, etc.) que quedaron fuera del espacio social reconocido y simbolizado.

Comienza a entenderse ahora porque Santiago Nasar vaticinó su destino en la cocina y, más importante, porque malherido recorrió una distancia considerable sólo para morir en ella. Las causas primeras que finalmente desembocaron en el asesinato de Santiago responden a códigos masculinos: el derecho de devolución de la novia ejercido por Bayardo San Román ante la no virginidad de ésta, y la obligación de los hermanos Vicario de reivindicar con sangre el honor familiar. El carácter patriarcal de los móviles es tan inobjetable que el mismo texto da a entender que la responsabilidad de reivindicar el honor de los Vicario recayó en los gemelos gracias a la ceguera del padre, quien en otras circunstancias hubiese ejercido personalmente su “legítimo” derecho de vengar el agravio sin tanta algarabía. Hasta aquí, todo parece sujeto a un orden que podemos no aceptar (de hecho los hermanos Vicario no terminan de creer en la necesidad ase-

sinar a Santiago) pero cuya sólida edificación y minuciosa regulación está más allá de duda. Sin embargo, una vez que los hermanos pasan a la acción, durante todo el proceso una “fuerza oculta” y sobrenatural pareciera encausar los eventos desde una lógica inasible, si acaso el oxímoron es posible. “Nadie podía entender tantas coincidencias funestas. El juez instructor que vino de Riohacha debió sentir las sin atreverse a admitirlas, pues su interés de darles una explicación racional era evidente en el sumario” (16). El juez encargado de conducir la investigación intenta, sin éxito, despojar el asesinato de su halo inexplicable para decidir las sanciones desde un marco legal. Es decir, trata de reducir los eventos para lograr que encajen dentro del discurso hipercodificado de la ley a fin de restituir el orden y salvaguardar las instituciones. Naturalmente, fracasa, al igual que el propio narrador varios años después al emprender su propia investigación de los hechos.

En el capítulo final de *Crónica de una muerte anunciada*, el narrador rompe con el pacto ficcional propuesto hasta ese momento para tratar de convencer al lector sobre la veracidad de lo narrado. En efecto, y en un afán por suscribir un nuevo pacto de lectura en donde los hechos serían estrictamente verídicos, el na-

rrador afirma haber visitado en innumerables ocasiones el Palacio de Justicia en Riohacha para hacerse con el expediente real e histórico del caso. Para dar mayor credibilidad a sus palabras, declara

[en el Palacio de Justicia en Riohacha] No existía clasificación alguna en los archivos, y más de un siglo de expedientes estaban amontonados el suelo del decrepito edificio colonial que fuera por dos días el cuartel general de Francis Drake. La planta baja se inundaba con el mar de leva, y los volúmenes descocidos flotaban en las oficinas desiertas. Yo mismo exploré muchas veces con las aguas hasta los tobillos aquel estanque de causas perdidas, y sólo una casualidad me permitió rescatar al cabo de cinco años de búsqueda unos 322 pliegos salteados de los más de 500 que debió de tener el sumario (103).

El yo que hasta ese momento intentaba reconstruir los hechos desde el interior mismo de la diégesis, pues como personaje reconoce haber sostenido una amistad estrecha con Santiago Nasar así como un parentesco lejano con Ángela Vicario, abandona por un momento la ficción para informarnos sobre sus pesquisas “reales” en un edificio histórico en busca del expediente que comprueba la autenticidad de los

hechos. Para añadir aún más peso a la supuesta veracidad del caso, el narrador menciona a un personaje también histórico, el famoso corsario Francis Drake. En este inesperado giro que cobra el relato, González Echevarría encuentra un ejemplo idóneo para sostener su peculiar teoría sobre la novela latinoamericana. La escritura de *Crónica de una muerte anunciada* no hubiese sido posible sin la previa existencia de un documento oficial. El expediente está ahí, archivado en el mismo edificio derruido al que van a morir los escritos hegemónicos, y la novela debe su existencia al azar afortunado que permitió a García Márquez hallar el documento. Sin embargo, la novela no pretende ser una simple transcripción fiel del documento con la vaga esperanza de significar otra cosa, como el famoso *Quijote* de Pierre Menard. Tampoco pretende ser una traducción literaria de un texto legal, una disposición artística de ciertos datos “duros”. La novela muestra el proceso de intermediación entre ambos discursos: es decir, los cruces y correspondencias entre el discurso hegemónico al que por su carácter legal le ha sido conferido un estatuto de verdad, y la ficción que toma “prestados” ciertos datos para ponerlos a circular bajos sus propios códigos novelescos. No en vano, en el caso específico

de *Crónica de una muerte anunciada* el legajo original no está completo, como bien advierte Echevarría. El carácter incompleto del texto escrito, el “no todo” del expediente, debe ser complementado (¿o sustituido?) por un código no oficial, misterioso y hasta clandestino. Aquí es donde interviene el archivo oral.

En su afán por reconstruir el crimen y dilucidar el misterio en torno al supuesto romance entre Ángela y Santiago, el legajo hallado en el Palacio de Justicia está lejos de constituir la principal fuente de información del narrador. La investigación que éste emprende varios lustros después de los hechos consiste *grosso modo* en entrevistar oralmente a los múltiples testigos de la tragedia. Así, al darle la palabra a los implicados o simples espectadores del crimen, lo “sobrenatural” comienza a “contaminar” aquello que se pretende verificar hasta confundir lo racional con irracional, y lo real con lo literario. Por dar algunos ejemplos, Plácida Lindero, madre de Santiago, no se culpa por haber cerrado y atrancado la puerta en las narices misma de su hijo dejándolo a merced de los Vicario, pero en cambio es incapaz de perdonarse por no haber logrado descifrar el funesto presagio latente en el último sueño de la víctima. Por lo demás, al cerrar la puerta Plácida

estaba convencida que su hijo ya se encontraba dentro de la casa después de haber eludido a los Vicario pues segundos antes Divina Flor aseguró haber visto al propio Santiago subiendo las escaleras. Años después, Divina Flor reconoce en la visión un prodigio fantasmal pues, según asegura al narrador, llevaba un ramo de flores en la mano. Por su parte, Victoria Guzmán reconoce no haber advertido a Santiago sobre la sentencia de muerte que pendía sobre su cabeza, pero deja entrever la posibilidad de que el crimen fuese ya irreversible a partir del hecho insólito de que Santiago se horrorizase ante el desmembramiento de los conejos; reacción sin duda inesperada para un hombre acostumbrado a sacrificar ganado. Bajo este punto de vista, Victoria no es hasta cierto punto culpable del asesinato por haber callado, sino por haber desatado inexplicablemente la fatalidad a partir de un hecho tan cotidiano como la preparación del almuerzo. Si los hechos no estuviesen ya predeterminados, si no existiese un nexo oculto entre el descuartizamiento de los roedores y el de Santiago, ¿por qué entonces le dio la vuelta a la casa sosteniéndose las viseras para desfallecer en la cocina?

El narrador, al igual que el juez instructor varios años antes, es incapaz de “aterrizar” el

crimen al plano de lo racional y objetivo. La oralidad nutre la narración al mismo tiempo que la transforma. El juez intenta escribir un sumario pero termina por incurrir en “distracciones líricas contrarias al rigor de su ciencia” (104). El narrador intenta escribir una crónica pero el texto que finalmente ofrece al lector está plagado de discontinuidades temporales que destruyen la esencia misma de la crónica. Ambos proyectos fracasan por la infiltración de las voces “otras” que llevan lo narrado a territorios inexplorados que la escritura puede sugerir pero nunca aprehender. Dicho con otras palabras: la escritura, el orden, el discurso hegemónico, etc., no puede contener el exceso encarnado por la ciudad real que irrumpe en la realidad bajo la forma insólita de sentidos ocultos en el sueño, visiones fantasmales y las premoniciones fatídicas. El mundo de la abuela se impone al del abuelo.

Para concluir, no puedo dejar de revisar el que acaso constituye el mejor y más famoso prodigio presente en la obra de García Márquez. Me refiero, obviamente, a la elevación de Remedios la bella en *Cien años de soledad*:

Fernanda quiso doblar en el jardín sus sábanas de bramante, y pidió ayuda a las mujeres de la

casa. Apenas había empezado, cuando Amaranta advirtió que Remedios, la bella, estaba transparentada por una palidez intensa.

—¿Te sientes mal?— le preguntó.

Remedios, la bella, que tenía agarrada la sábana por el otro extremo, hizo una sonrisa de lástima.

—Al contrario —dijo—, nunca me he sentido mejor.

Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerones y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria (García Márquez, 1986: 249-250).

Si esta escena tiene por únicos testigos a las mujeres de la familia Buendía, para entenderla cabalmente quizá sea necesario adoptar un punto de vista femenino. En la obra de García Márquez lo extraordinario irrumpe, desemboca o termina con frecuencia en espacios o contubernios femeninos. Y no hay nada peyorativo en ello, hablar de femenino en este contexto implica configurar el mundo no desde la mirada racionalista y empirista que impuso la ciudad letrada, sino a partir de la variopinta corriente de mitos y leyendas que imposibles de contener circulan por tradición oral, al margen de los espacios masculinos legitimados. No es un accidente que el texto apenas deje entrever la posibilidad de que un mismo evento pueda ser explicado desde otras bases: “Los forasteros, por supuesto, pensaron que Remedios, la bella, había sucumbido por fin a su irrevocable destino de abeja reina, y que su familia trataba de salvar la honra con la patraña de la levitación” (250), afirma el narrador cuando apenas ha terminado de levitar Remedios, la bella, e inmediatamente después procede a aniquilar a los Aurelianos para desviar el foco de atención hacia otra dirección. Por lo demás, es mejor dejarse arrebatado por la poesía del pasaje y aceptar la levitación, pues finalmente también expresa

una realidad: un abigarrado sincretismo que empuja a ciertos sectores de la población latinoamericana a convivir diariamente con toda suerte de milagros.

Esta peculiar técnica narrativa produce la exageración en la recurrencia de fenómenos sobrenaturales que, a decir de muchos, satisfacen el apetito de quienes gustan de consumir exotismo, colorismo, excentricismo y todos los demás “ismos” en la literatura latinoamericana. Por ello quiero insistir que García Márquez obtiene su repertorio directamente de la tradición oral, y un hecho cualquiera al transmitirse de boca en boca sufre inevitablemente una progresiva y superlativa deformación. Ante este fenómeno el novelista puede elegir entre dos caminos posibles. El primero consiste en racio-masculinizarlo; es decir, en desnudarlo hasta acercarse al acontecimiento original, puro. Esta postura descubriría en la desaparición de Remedios, por ejemplo, un embarazo que el eterno miedo al “qué dirán” y la perenne costumbre latinoamericana de proteger la honra del apellido empujó a las Buendía a desterrar de la familia a una hermosa e inocente jovencita que sólo buscaba “un sentimiento tan primitivo, y simple como el amor” (248). El segundo consiste en transmitirlo tal

cual lo recibió: aumentado y, al mismo tiempo, aumentándolo. O, si se prefiere: encubierto y al mismo tiempo encubriéndolo en las mismas sábanas en las que Remedios ascendió al cielo. Esto nos pone muy cerca del famoso *realismo mágico*, término problemático que ha dado lugar a todo tipo de confusiones y malinterpretaciones.

Afirmar que Gabriel García Márquez es el escritor latinoamericano más representativo es redundante. Afirmar que su obra lo sitúa como uno de los principales exponentes del realismo mágico, incluso como El Exponente, es un lugar común, una afirmación peligrosa que requiere matices. Especialmente cuando este concepto se extiende a toda la literatura latinoamericana, lo que ocurre a menudo, como expresión ya no sólo de la singularidad de nuestras letras sino también de nuestra identidad. A estas alturas, la verdadera y acaso única magia del realismo mágico es la capacidad detrás de un oxímoron para agrupar en dos palabras obras literarias mucho más disímiles que afines. Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Elena Garro, Gabriel García Márquez, Isabel Allende y Laura Esquivel, por ejemplo, han sido señalados como exponentes del realismo mágico. Sin embargo, las diferencias entre los prime-

ros cuatro con relación a las últimas dos son bastante más pronunciadas que aquello que les asemeja. Es más, la propia Elena Garro en su momento renunció tajantemente a ser considerada como mágico-realista y su rechazo más que comprensible me parece necesario.

Para nadie es un secreto que el término realismo mágico surgió originalmente en Europa para referirse a la pintura expresionista. Sin embargo, y esto tampoco constituye un secreto, encontró una fácil absorción y propagación en la literatura latinoamericana gracias al interesantísimo prólogo a *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier. De acuerdo con la tesis expuesta por el magnífico escritor cubano, lo real maravilloso vendría a significar, mucho más que un término caprichoso, un espacio para la construcción de un archivo americano. Entendiendo por archivo la conjunción de una mirada singular sobre los objetos, para la articulación y comprensión de procesos históricos concretos, y la configuración de idearios colectivos determinados por las condiciones propias de la existencia americana. En otras palabras, la construcción de un *ser* americano que no puede ser descifrado ni mucho menos aprehendido en plenitud bajo los instrumentos conceptuales creados en Europa e impues-

tos o adoptados como universales. Y no nada más porque sólo una parte de nosotros, sujetos americanos, es europea sino ante todo porque el viejo mundo sufre una especie de ceguera parcial como consecuencia de su excesivo culto a la razón y al empirismo científico. Alinear entonces “lo maravilloso” con “lo real” implica ampliar la mirada, superar las limitaciones propias de una cultura que terminó de escribir sus cosmogonías al renunciar a todo aquello que no puede ser cuantificado. América Latina es Europa pero también es “algo” más. Y ese algo no europeo no puede ser codificado, definido ni explicado bajo criterios occidentales. Surge entonces la necesidad de abrir la mirada hacia otros horizontes que a falta de un mejor nombre llamamos fantásticos o maravillosos.

Dos ensayos, a mi parecer fundamentales, explican en unas cuantas páginas a Alejo Carpentier y a Gabriel García Márquez con mucha mayor precisión que los millones de litros de tinta invertidos inútilmente en discutir el realismo mágico latinoamericano. El primero de ellos, escrito por el maestro Alfonso Reyes, se intitula *Última Tule* (1942). Apelando a su notable erudición, Reyes describe cómo cientos e incluso miles de años antes del viaje de Colón, América existía como un sueño,

una idea, como una tierra *más allá* que lo mismo dio origen a la Atlantis de Platón que a la Última Tule de Séneca en *Medea*. A decir de Reyes, “América fue la invención de los poetas, la charada de los geógrafos, la habladería de los aventureros, la codicia de las empresas y, en suma, un inexplicable apetito y un impulso por trascender los límites” (59). De esta suerte, la racionalidad, el empirismo y el afán por lo objetivamente comprobable propio del pensamiento europeo no significó la desaparición de los brujos y los prodigios sino su trasplante a América. Las galeras europeas partieron a este lado del mundo con ideas preconcebidas sobre lo americano, y una vez en tierra forzaron la realidad para que encajara en sus moldes conceptuales. En ocasiones, incluso, ni siquiera fue necesario forzar nada. No hay que olvidar que muchos de los cronistas oficiales del Imperio, aquellos que debían documentar *todo* el acervo americano, jamás salieron de la Península Ibérica. Tampoco importaba, su vinculación a la ciudad letrada era suficiente para que sus escritos fuesen tomados como la verdad, única y absoluta. Nuestra América es una intrincada mezcla de utopías y errores. Utopías anteriores al viaje de Colón que arribaron al nuevo mundo con el éxodo de conquistadores, y erro-

res que la ciudad letrada cometió a la hora de clasificar lo “americano”; en parte, por su incompetencia y, en parte, por su necesidad de tergiversar aquello que pudiese resultar inconveniente para el poder.

Y es aquí en donde entra el segundo ensayo al que quisiera referirme, “Literatura de fundación”, de Octavio Paz. El premio Nobel mexicano retoma la invención de América explicada ya por Reyes para llevar la discusión más lejos, y por recónditos problemas imposibles de resolver. El primero de ellos, y acaso el más importante: siendo la palabra la herramienta prima de literatura, compete a la lengua. Las literaturas de nuestro continente no evolucionaron de forma paralela con las lenguas en las que se expresan. Al contrario, las literaturas americanas desde su nacimiento hubieron de valerse de lenguas ajenas, maduras, con una larga tradición literaria y cultural a cuestas. Trátese de Withman, Darío o Machado de Asís, la producción literaria de todos ellos tiene algo en común: el transplante. “La literatura hispanoamericana opera como una representación *despegada*² de otras representaciones. La lengua en que se expresa ya es ve-

² Cursivas del autor.

hículo de otra historia y cultura que interfiere, que media, con la que se está regentando como propia” (Hozven, 1994: 98). Nuestra literatura es un resultado más de la expansión de Occidente. Sin embargo, una vez más, América no es Occidente. O mejor dicho, sólo una parte de nosotros lo es. ¿Cómo describirnos entonces?

América Latina ha quedado a merced de la tergiversación, la incompreensión y sólo a veces de la buena voluntad de una comunidad letrada que piensa y se piensa a sí misma en términos ajenos y arcaicos. Dado este escenario, más que justificable, es necesario el que la literatura latinoamericana se imponga como una “respuesta de la realidad real de los americanos a la realidad utópica de la América” (16). La villa Santa Mónica de los Venados, de Alejo Carpentier; el Comala, de Juan Rulfo; el Ixtepec, de Elena Garro y, por supuesto, el Macondo, de García Márquez constituyen ejemplos de lo que Paz denomina “voluntad de encarnación, literatura de fundación”(21). Es decir, un esfuerzo épico por fundar, al margen de la ciudad letrada, un espacio alternativo en el que nuestra americanidad contemple también los mitos, creencias, miedos e imaginaciones que el racionalismo europeo no ha podido explicar ni mucho menos silenciar. Y no se trata precisa-

mente de que las doncellas leviten, sino de que creamos o no en la existencia de la levitación y cómo esto determina nuestra interacción con el mundo. O mejor todavía, se trata de preguntarnos por qué preferimos que las doncellas leviten, por qué preferimos aceptar toda suerte de prodigios antes que cruzar armas con la “realidad”. Probablemente porque queremos la modernidad sin pasar antes por la secularización, porque estamos demasiado enredados en nuestro sincretismo como para sustituirlo por el laicismo.

Los personajes de García Márquez, especialmente las mujeres, absorben las múltiples tradiciones culturales que desde la transmisión oral configuran un ideario colectivo en donde la heterogeneidad provee al mundo de sentido. En otras palabras, desde los espacios femeninos el autor colombiano recoge un variopinto archivo cultural que lejos de negar o contradecir a la ciudad letrada la complementa. Se trata, ante todo, de una búsqueda y no de una respuesta. Es decir, se trata de ahondar en esa parte de nosotros que aún no ha sido codificada y por consiguiente irrumpe en “lo real” bajo las formas de lo fantástico. Isabel Allende, Laura Esquivel y otros tantos autores que no vale la pena mencionar, reproducen los pro-

cedimientos de los supuestos precursores del realismo mágico sin haber entendido antes el fondo. Ahí no hay fundación, hay repetición de las mismas chorradas que desde antes de Colón ya se le imputaban a ese otro gran espacio que por un accidente histórico terminó siendo América. Se trata de que las doncellas efectivamente leviten. Los prodigios dejan de ser una búsqueda para convertirse en la confirmación de una supuesta plenitud latinoamericana.

Noticias de un secuestro
y la revolución del narcotráfico
en Colombia

EN 1990, LA PERIODISTA COLOMBIANA MARUJA Pachón de Villamizar fue secuestrada en la ciudad de Bogotá por orden directa de Pablo Escobar, líder del cártel de Medellín y, acaso, el mayor narcotraficante de la historia. Varios meses después, y tras sobrevivir a un largo encierro en condiciones francamente inhumanas, la periodista fue liberada y el premio Nobel de literatura, Gabriel García Márquez, recibió una singular petición: escribir un libro sobre la experiencia en cautiverio de Maruja. Sin embargo, de acuerdo con el propio García Márquez, narrar el episodio de Pachón de Villa-

mizar al margen de la experiencia de al menos nueve periodistas más secuestrado también por Escobar era poco menos que imposible. Tal es el origen de *Noticias de un secuestro*, reportaje novelado que aleja a García Márquez de la ficción para acercarlo al mundo del periodismo, actividad que desde los orígenes de su carrera cultivó con pasión y éxito pero sin recibir el reconocimiento apabullante que como novelista lo llevó a recibir el máximo galardón literario.

En definitiva, el mayor logro del libro consiste en su capacidad para desdoblarse del interior al exterior. El texto combina de manera equilibrada la descripción detallada y fría de las condiciones en las que los rehenes padecieron el encierro, con la intrincada red de gestiones, acuerdos y disposiciones legales que los familiares de las víctimas y el gobierno efectuaron para negociar su liberación. Y en un tercer nivel, el texto ofrece también una descripción pormenorizada de los no menos intrincados chantajes y actos terroristas efectuados por Pablo Escobar para prolongar el cautiverio de los secuestrados a fin de conseguir del gobierno un acuerdo favorable que, por un lado, garantizase su seguridad personal y la de su familia, y por el otro, evitase su extradición a los Estados Unidos. Considerando lo anterior, es posible

afirmar, sin reparos, que *Noticias de un secuestro*, a su modo, constituye un reto tan complejo como las mejores novelas de García Márquez. En efecto, si *Cien años de soledad* sorprende por la habilidad del premio Nobel colombiano para “esconder” la realidad inmediata a fin de crear un mundo autónomo y auto-referencial y presentarlo como de una sola y única pieza, acabada y pulida, *Noticias de un secuestro* recorre el camino opuesto; aquí lo que se persigue es reunir las múltiples piezas diseminadas para reunir las en un mosaico fragmentario que paradójicamente muestre desde las fisuras la realidad inmediata de un país en crisis. El resultado final es una *non-fiction novel* sobre un episodio especialmente polémico en la historia reciente de Colombia, narrado a través de sus múltiples protagonistas.

Al describir, sin escatimar en detalles, las condiciones en las cuales los periodistas padecieron el secuestro, llama primeramente la atención la notable desigualdad en el trato que las diferentes víctimas recibieron por parte de sus respectivos captores. Richard Becerra, Orlando Acevedo, Azucena Liévano, Juan Vitte, Hero Buss y Diana Turbay, todos ellos secuestrados cerca de Medellín, fueron ubicados en espaciosa residencias y “gozaron” de

una buena alimentación, cierta libertad para moverse por el espacio y utilizar las instalaciones sanitarias a cualquier hora, además de otras comodidades como acceso ilimitado a la televisión, los diarios, la música y libros. Por el contrario, aquellos apandados en Bogotá, Maruja Pachón, Beatriz Villamizar, Marina Montoya y Francisco Santos, fueron reclusos en minúsculas habitaciones con ventanas tapiadas que además debían compartir las 24 horas del día con al menos dos sicarios encapuchados apuntándoles con sendas armas de fuego. A lo anterior añádase alimentación mala y exigua, acceso restringido al baño, y escasez de mantas para combatir las frías noches bogotanas. Como dato adicional, el periodista Francisco Santos dormía encadenado a la cama. Aún en la cotidianidad del secuestro, se abre entre los sujetos una brecha insalvable en la distribución de bienes, servicios y privilegios. El espacio de excepción que supone para los rehenes la incautación remeda a escala los males de una sociedad marcada por una violencia que excede a la generada por el Estado, la guerrilla, los paramilitares o el mismo narcotráfico: me refiero a la lucha de clases, responsable en gran medida de los múltiples conflictos armados que sacuden a la nación colombiana.

Sorprende también el relato de una serie de eventos al parecer increíbles en el contexto del secuestro. Me refiero al libre tránsito de personas por entre algunas de las residencias en las que los periodistas fueron reclusos en Antioquía. Por ejemplo, en el caso de Hero Buss el texto refiere el trato de “artista de telenovela” (García Márquez, 2009: 131) que recibió durante el cautiverio, en donde “no menos de treinta personas ajenas al secuestro le pidieron fotos y autógrafos, comieron y hasta bailaron con él a cara descubierta en aquella casa de locos donde vivió hasta el final del cautiverio” (131). Por decirlo de algún modo, durante semanas su encierro transcurrió a plena luz del día en una residencia en la que “los fines de semana hacían fiestas y comilonas de hermanos, primos y amigos íntimos” (130) y “los niños se tomaban la casa” (130). Es inevitable preguntarse cómo pudo no ser rescatado. La primera respuesta apunta al mayor temor, lo mismo entre los secuestrados que entre sus familiares: los sicarios encargados de custodiar a los rehenes tenían la orden de asesinar de inmediato a los periodistas en caso de una operación de extracción de rehenes por parte de la policía o del ejército (lo que efectivamente ocurrió en el caso de Diana Turbay, asesinada durante un

tiroteo entre los secuestradores y un comando del ejército que supuestamente iba tras Escobar, sin sospechar siquiera que la periodista se encontraba en la finca). Sin embargo, al comparar el “espectáculo público” del secuestro de Buss en Medellín con las exageradas medidas de seguridad adoptadas contra los rehenes en Bogotá, obligados a comunicarse en susurros, recluidos en habitaciones tapiadas y con escoltas apuntándoles las 24 horas del día, emerge una posible explicación complementaria: el inconmensurable poder y respaldo popular de Escobar en Antioquía. Mientras Bogotá representaba acaso la única amenaza real para Escobar, el último espacio en donde su influencia no terminaba de ser decisiva, en el resto del país, o por lo menos Antioquía, el narcotraficante ejercía el poder de facto. Visto el mismo problema desde el punto de vista opuesto, como si se tratase de una Esparta contemporánea, Bogotá debía enfrentarse a un contra-poder que acaso lo superaba en lo económico y lo igualaba en lo militar, pero cuyo radio de acción, influencia y hasta simpatías entre la población civil era indudablemente mayor.

Pero, en definitiva, al reconstruir la cotidianidad del secuestro nada impresiona tanto como el hecho de que:

También los guardianes parecían secuestrados. No podían moverse en el resto de la casa, y las horas del descanso las dormían en otro cuarto cerrado con candados para que no escaparan. Todos eran antioqueños rasos, conocían mal Bogotá, y alguno contó que cuando salían de servicio, cada veinte o treinta días, los llevaban vendados o el baúl del automóvil para que no supieran donde estaban. Otro temía que lo mataran cuando ya no fuera necesario, para que se llevara sus secretos a la tumba. Sin ninguna regularidad aparecían jefes encapuchados y mejor vestidos, que recibían informes e impartían instrucciones. Sus decisiones eran imprevisibles, y las secuestradas y los guardianes, por igual, estaban a merced de ellos (79).

La frontera entre víctimas y victimarios termina siendo tan tenue que unos y otros llegan a confundirse. Los jóvenes que en su momento buscaron en el narcotráfico un destino para subsistir pronto descubren que aquello que debía liberarlos terminó por oprimirlos. Pero antes de ahondar en esta dirección, revisemos una descripción para forjarnos una imagen más acabada de ellos:

Jóvenes sin ninguna formación, brutales e inestables, que se turnaban de dos en dos cada doce

horas, sentados en el piso y con las metralletas listas. Todos con camisetas de propaganda comercial, zapatos de tenis y pantalones cortos que a veces eran recortados por ellos mismos con tijeras de podar. [...]

La condición común era el fatalismo absoluto. Sabían que iban a morir jóvenes, lo aceptaban, y sólo les importaba vivir el momento. Las disculpas que se daban a sí mismos por su oficio abominable era ayudar a su familia, comprar buena ropa, tener motocicletas, y velar por la felicidad de la madre, que adoraban por encima de todo y por la cual estaban dispuesto a morir. Vivían aferrados al mismo Divino Niño y la misma María Auxiliadora de sus secuestrados. Les rezaban a diario para implorar su protección y su misericordia, con una devoción pervertida, pues les ofrecían mandas y sacrificios para que los ayudaran en el éxito de sus crímenes. Después de su devoción por los santos, tenían la del Rohypnol, un tranquilizante que les permitía cometer en la vida real las proezas del cine. [...]

Todo lo demás lo odiaban: los políticos, el gobierno, el Estado, la justicia, la policía, la sociedad entera. La vida, decían, era una mierda (76-77).

La descripción de los jóvenes no es novedosa. Por el contrario, la proliferación de bandas

de sicarios adolescentes, provenientes en su mayoría de las comunas de Medellín, llamó la atención de periodistas, sociólogos, novelistas y clérigos en la década del noventa. Para comprobarlo, basta con recordar algunos trabajos anteriores a *Noticias de un secuestro* publicados en Colombia, como el reportaje *No nacimos pa' semilla* (1990), de Alonso Salazar; el “Ensayo interdisciplinario sobre el sicariato”, de Julio Jaramillo y Alejandro Bedoya y, por supuesto, la famosísima novela *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo (1994). El interés por aprehender a estos jóvenes, por retratar su moda, reproducir sus lenguajes y tratar de entender y explicar su comportamiento, no es fortuito. Como he tenido oportunidad de expresarlo con anterioridad (véase Fuentes, 2013), más que un problema político y económico o una amenaza a la seguridad ciudadana, el contrabando de narcóticos debe ser entendido, ante todo, como un contrapoder que posibilita la irrupción de “nuevos” actores sociales y la subsecuente desintegración del “orden convencional”, la deslegitimación de los cuerpos y poderes oficiales del Estado, y la circulación de nuevos lenguajes (musicales, visuales y literarios) que expanden y afianzan el poder del

narcotráfico. Permítanme ahondar en esta dirección:

Mucho se ha discutido en las últimas décadas sobre la posmodernidad, en general, y sobre la pertinencia de utilizar dicha categoría conceptual para pensar la realidad de América Latina, en particular. No pretendo aquí enredarme en un debate extenso y hasta cierto punto ocioso, pero sí recordar un punto central en todas las discusiones en torno a lo posmoderno: la imposibilidad de seguir representando a la nación como un cuerpo social homogéneo; es decir, como un conjunto de individuos enmarcados, regidos y movilizados a través de ciertos organismos sociales hegemónicos como el Estado, la Iglesia y el Ejército, y unificados a partir de afinidades raciales, ideológicas, lingüísticas, etc. Los motivos que explican la disolución del cuerpo social son, desde luego, múltiples: la caída de los relatos sobre la que disertó Lyotard, el tránsito masivo de personas e imágenes, la flexibilización e incluso desaparición de las fronteras nacionales, y el creciente dominio de los medios masivos de comunicación y la subsecuente universalización de los referentes culturales. Así, el concepto *cuerpo* comienza a ser desplazado por *carne* para describir a la multitud informe que se rehúsa

a ser sometida, clasificada y dirigida a partir de las desvincijadas e inoperantes jerarquías, ideologías e instituciones tradicionales. Desde luego, es lógico pensar que por su aparente ingobernabilidad bajo una mirada conservadora la multitud como

carne social viva e informe puede parecer monstruosa. Para muchos, esas multitudes que no son pueblos ni naciones, ni siquiera comunidades, representan un ejemplo más de la inseguridad y el caos, que han traído consigo el colapso del orden social moderno. Son catástrofes sociales de la posmodernidad que se asemejan, según esa óptica, a las horribles criaturas generadas por los errores de la ingeniería genética, o a las terroríficas consecuencias de los desastres industriales, nucleares o ecológicos (228).

En el caso específico de Colombia (aunque el fenómeno ya es de dimensiones globales), al hablar de la desarticulación del cuerpo social tradicional es imposible no conceder un espacio central a lo que Néstor García Canclini con acierto define como el “narcorreordenamiento de gran parte de la economía y la política, con la consiguiente destrucción violenta de los lazos sociales” (2009, XVIII). En efecto, el narcotráfico engendra “monstruos posmodernos”

(traquetos, sicarios, mulas, chicas plásticas o prepago) cuya existencia se organiza a partir de usos, costumbres, principios y referentes ininteligibles para la burguesía. La resignación con la que aceptan la muerte prematura y violenta, la naturalidad con la que transforman la religión en un discurso casuístico a fin de exigir protección y puntería por igual, y el desprecio indiscriminado a todas las instituciones del Estado pueden, sin duda, parecer incomprensibles y, por tanto, monstruosas. El propio García Márquez al describir la religiosidad de los muchachos no puede evitar calificarla de “devoción pervertida”, adjetivo fuera de lugar dentro de las convenciones de la escritura periodística siempre interesada en la objetividad y la neutralidad. La crítica Eugenia Muñoz advierte un curioso dato adicional que contribuye a “enturbiar” aún más a los sicarios: sus sobrenombres han sido tomados de la Biblia: Jonás, Barrabás, el Monje.

Así, para las mujeres apandadas en Bogotá, Maruja Pachón, Beatriz Villamizar y Marina Montoya, el encierro con los sicarios supone un *shock*, el encuentro con una otredad radical cuya simple presencia revela el quiebre definitivo de una “realidad” que hasta ese momento se consideraba más o menos estable. El choque

es tan violento que, al principio, las mujeres son incapaces de reconocer a los sicarios “porque lo único que veían de ellos era la máscara, y todos les parecían iguales. Es decir: uno solo” (77). Más allá del pasamontañas, los modos y lenguaje de los jóvenes son tan iguales a sí mismos y tan distantes a los de las secuestradas que parecieran fundirse en un sólo bloque, como la acechante multitud homogénea y uniforme de zombis en las películas de Hollywood, como los trozos de carne después de pasar por la máquina de picar. Identificar los detalles se convierte entonces en una tarea prioritaria: el timbre de la voz, un apodo (Barrabás, El Monje, etc.), la estatura, unas pestañas enormes, que sobresalen por entre la máscara, permiten diferenciar paulatinamente a los secuestradores, individualizarlos para conocer el carácter de cada uno y evitar conflictos innecesarios. Al final, secuestradas y secuestradores terminan por jugar a las cartas y al dominó, y ayudándose a solucionar los crucigramas de las revistas. Después de todo, ha sido ya señalado, los sicarios también padecían el encierro, el hambre, las malas condiciones sanitarias y la amenaza de muerte por parte de sus superiores. Dentro de la habitación, las distancias geo-culturales tienden a difuminarse, las jerarquías se reducen

a quién tiene el arma y el pasamontañas, y mujeres y sicarios lentamente se funden una sola y única carne de cañón.

La obsesión por el detalle alcanza el punto más álgido dentro del relato con la descripción del asesinato de Marina Montoya. Mejor dicho, con la relación de las condiciones en las que fue encontrado el cuerpo:

[...] el cadáver de Marina Montoya fue encontrado en un terreno baldío al norte de Bogotá. Estaba casi sentada en la hierba todavía húmeda por una llovizna temprana, recostada contra la cerca de alambre de púas y con los brazos extendidos en cruz. El juez 78 de instrucción criminal que hizo el levantamiento la describió como una mujer de unos sesenta años, con abundante cabello plateado, vestida con una sudadera rosada y medias marrones de hombre. Debajo de la sudadera tenía un escapulario con una cruz de plástico. Alguien que había llegado antes que la justicia le había robado los zapatos.

El cadáver tenía la cabeza cubierta por una capucha acartonada por la sangre seca, puesta al revés, con los agujeros de la boca y los ojos en la nuca, y casi desbaratada por los orificios de entrada y salida de seis tiros disparados desde más de cincuenta centímetros, pues no habían dejado tatuajes en la tela y en la piel. Las heridas estaban repartidas en el cráneo y el lado

izquierdo de la cara, y una muy nítida como un tiro de gracia en la frente [...]

Entre los que presenciaron el levantamiento del cuerpo se encontraba una vendedora de flores del Cementerio del Norte, que había madrugado para matricular una hija en una escuela cercana. El cadáver la impresionó por la buena calidad de la ropa interior, por la forma y el cuidado de sus manos y la distinción que se le notaba a pesar del rostro acribillado (155-156).

La abundante cabellera cana y el porte distinguido de la víctima (que ni el ultraje pudo borrar) generan entre los testigos y forenses un vínculo afectivo. Al ir más lejos en el proceso de identificación, finalmente imposible a falta de documentos personales, un nuevo detalle confirma la “majestad” del cuerpo: la calidad de la ropa interior. En un país en donde los crímenes se amontonan hasta el punto en que dejan de sorprender, un par de bragas de buena calidad generan un sentimiento más vívido y hondo que la brutalidad del crimen. El que una mujer recibiera media docena de impactos de bala en la cabeza no sorprende a nadie; por el contrario, el robo de los zapatos indigna, y la ropa interior y el hecho de que el cadáver conservase la postura señorial moviliza los más hondos y sinceros sentimientos de ternura y

dolor. Como afirma uno de los personajes del relato,

—Usted ni se imagina lo triste que fue ver a esa pobre señora botada en el pasto —le dijo la florista—. Había que ver su ropa interior, su figura de gran dama, su cabello blanco, las manos tan finas con las uñas tan bien arregladas (156).

El levantamiento del cuerpo de Marina Montoya, la obsesión por resaltar un pequeño detalle que humanice al cadáver y le restituya su individualidad, recuerda una escena anterior que García Márquez relata al pasar. Me refiero al viaje que en su momento realizó Luis Guillermo, hijo de Marina Montoya, a la ciudad de Medellín para intentar contactar a Pablo Escobar y negociar directamente con el traficante la liberación de su madre. En el trayecto del aeropuerto al centro de la ciudad, Luis observa

abandonado a la orilla de la carretera el cadáver de una adolescente de unos quince años, con buena ropa de colores de fiesta y un maquillaje escabroso. Tenía un balazo con un hilo de sangre seca en la frente. Luis Guillermo, sin creer lo que le decían sus ojos, señaló con el dedo.

—Ahí hay una muchacha muerta.

—Sí —dijo el chófer sin mirar—. Son las muñecas que se van de fiesta con los amigos de don Pablo (43-44).

La violencia, la tortura y el asesinato ya no distinguen credos, ideologías o clase social. Si en el pasado Colombia conoció una epidemia de asesinatos motivados por las diferencias políticas a partir de dos bandos antagónicos e irreconciliables, me refiero a la pugna entre liberales y conservadores, con la consagración del narcotráfico como poder de facto el crimen se “democratiza”. Víctimas directas o indirectas del narco, la joven de Medellín y Marina Montoya, en Bogotá, sufren idéntico destino: un balazo en la frente y el anonimato. Montoya, de hecho, fue enterrada en una fosa común y sólo cuando sus hijos exigieron la extremaunción, semanas después, recibió una sepultura digna. De ahí el afán por resaltar la “buena ropa de colores de fiesta y el maquillaje escabroso” en el primer caso, y la calidad de la lencería en el segundo: ante la institucionalización del crimen como norma de vida, los detalles más nimios adquieren un valor protagónico, pues a través de ellos se intenta, sin éxito, individualizar al sujeto agraviado. El detalle exige ser tomado en cuenta para transformar a

la víctima en algo más que un pedazo de carne (monstruosa, de cañón) abandonado en la intemperie con un balazo en la frente.

Por otra parte, en la escena recién transcrita sobre la muchacha anónima en Medellín, se hace visible la incredulidad de Luis Guillermo y la indiferencia del taxista, quien demasiado habituado a la violencia ni siquiera voltea a ver a la “muñeca”. El vocablo utilizado por el taxista tiene una doble significación. En su acepción más simple, reproduce un apelativo cariñoso y no libre de coquetería masculina utilizado en Latinoamérica para referirse a las muchachas. Sin embargo, dentro de la jerga antioqueña el muñeco(a) alude al cadáver, término que despoja de humanidad al sujeto para cosificarlo, transformarlo en un objeto que se produce en serie y al que es posible despojar de sus accesorios, como los juguetes de Mattel. La propia Marina Montoya, abandonada en un lote baldío con una máscara que remeda a la de sus secuestradores, fue despojada de sus zapatos. En palabras de Julio Ariza,

La cultura de la violencia se ha convertido en un fenómeno económico y social que genera mecanismos, actitudes, hasta un nuevo lenguaje; los

valores humanos se desacreditan y la persona es considerada como un objeto “desechable” (40).

La conclusión es clara: el narcotráfico penetra en todas las esferas sociales y a través de la violencia iguala las clases sociales. Los sicarios de Medellín y las periodistas de Bogotá reciben idéntico trato; el confinamiento en un cuarto oscuro, privados de las necesidades más elementales y el temor constante a la muerte. La “muñeca” y Marina Montoya sufren el mismo destino. Nadie está libre de los tentáculos del narcotráfico pues la (sub)cultura que engendra se infiltra en todas las capas de la estructura social hasta desarticularla. La incredulidad que sufre Luis Guillermo al presenciar a la muchacha abandonada en la carretera refleja el horror de las clases altas ante la irreversible implosión de su universo cultural.

Para finalizar este capítulo, quisiera destacar una cualidad más del texto. Si la obsesión por el detalle le permite a García Márquez alargar durante varias páginas la monotonía del encierro y potenciar las múltiples problemáticas sociales, económicas, políticas, etc., que subyacen detrás de lo narrado, al describir los efectos físicos pero sobre todo psicológicos que el secuestro genera en las víctimas el

relato destaca ante todo por su parquedad. Lo anterior no es un accidente; es ya un lugar común afirmar la imposibilidad del lenguaje para aprehender ciertas experiencias límite que exceden al lenguaje mismo. Los casos a los que suele aludirse para evidenciar dicha imposibilidad son, a su vez, ya un lugar común: la experiencia de la tortura, el horror de los campos de concentración, la guerra. Al terminar la primera guerra mundial, los hombres volvieron mudos de las trincheras, señaló alguna vez Walter Benjamin. El propio García Márquez en la nota introductoria reconoce su frustración ante el hecho de que ninguno de los secuestrados “encontrará en el papel nada más que un reflejo mustio del horror que padecieron en la vida real” (7). Así, para referir la experiencia de las víctimas el autor se limita entonces a entregar ciertos trozos de información que dejan entrever perturbaciones severas en la psiquis de las víctimas pero sin ahondar mínimamente en ellas. El texto, por ejemplo, señala en reiteradas ocasiones la alarmante cantidad de masa corporal que perdieron todas las víctimas, salvo Pancho Santos, quien por el contrario, engordó durante el cautiverio. Por su parte, en el caso de Marina Montoya el narrador señala su propensión a hilvanar “delirios tenebrosos”

(60) en los que “era imposible distinguir los límites entre la verdad y la contagiosa fantasía” (59). Sobre Maruja, se nos informa que “se dejó llevar por la inercia de los desahuciados. Permanecía día y noche haciéndose la dormida en el colchón, de cara a la pared para no tener que hablar. Apenas si comía” (190).

Los guardias, sometidos a idénticas condiciones que las secuestradas, sufren a su vez estragos físicos y psicológicos considerables; el sicario al que llaman Barrabás “de repente enloquecía, la daba una patada al televisor y arremetía a cabezazos contra las paredes” (77); el Gorila, apodado así por su físico descomunal, simplemente “revienta” el día menos pensado dejando caer su enorme humanidad sobre los platos del desayuno con la manaza tocándose el pecho. Incluso el mismísimo abogado de Pablo Escobar, Guido Parra, sufre ataques de llanto sin previo aviso.

La lista de ejemplos podría alargarse. Sin embargo, me interesa resaltar que el texto entrega la información sobre los efectos del secuestro pero sin profundizar apenas en los pormenores del horror. En otras palabras, el texto dice pero no explica. Al contrario, evade la responsabilidad por describir aquello que a lo mucho puede ser tan sólo aludido. Para es-

clarecer y ampliar lo anterior, acaso conviene ver con mayor detenimiento un caso concreto: el encuentro con el espejo después de un largo periodo sin ver el propio rostro:

Maruja y Beatriz, al cabo de tres meses sin espejo, se apresuraron a verse. Fue una de las experiencias más sobrecogedoras del cautiverio. Maruja tuvo la impresión de que no se hubiera reconocido si se hubiera encontrado consigo misma en la calle. “Me morí de pánico”, ha dicho después. “Me vi flaca, desconocida, como si me hubiera maquillado para una caracterización de teatro”. Beatriz se vio lívida, con diez kilos menos y el cabello largo y marchito, y exclamó espantada: “¡Ésta no soy yo!” Muchas veces, entre bromas y veras, había sentido la vergüenza de que algún día la liberaran en tan mal estado, pero nunca se imaginó que en realidad fuera tan malo. Luego fue peor, porque uno de los jefes encendió el foco central, y la atmósfera del cuarto se hizo aún más siniestra.

Uno de los guardianes sostuvo el talego para que Beatriz se peinara (199).

Consciente de la imposibilidad que supone describir el encuentro con una alteridad radical que, no obstante, sigue siendo la propia imagen, la de “siempre”, el narrador cede la palabra a las presas, dejando que sean ellas quie-

nes intenten describir algo que excede a sus capacidades. Cuando el guardia prende la luz haciendo aún más evidente el shock, García Márquez se “escuda” en un punto y aparte para relatar a continuación un estadio muy diferente de la misma escena: cuando las mujeres ya han asumido su nueva imagen y tratan, dentro de sus posibilidades, de mejorarla. El proceso de transición entre ambos puntos, del horror ante el descubrimiento a su ulterior aceptación (¿resignación?), ha quedado fuera de la narración. A diferencia del guardia, García Márquez prefiere dejar el horror en las sombras. En ocasiones, la evasión y el silencio constituyen la mejor estrategia narrativa.

Cambiamos ahora el enfoque. *Noticias de un secuestro* no sólo penetra en la habitación de las víctimas para reconstruir los pormenores del secuestro: la narración ingresa además en la sala privada del entonces presidente César Gaviria, para conocer “desde arriba” los pormenores de la crisis. Así, junto con el relato pormenorizado del día a día de los secuestrados, las condiciones en las que vivieron el encierro, el texto entrega en paralelo una descripción minuciosa de las gestiones al interior de la casa presidencial para enfrentar la contingencia. Hablamos entonces de un espacio privilegia-

do y cerrado herméticamente —¿quién conoce realmente lo que ocurre al interior del gobierno?— que, al parecer, el prestigio internacional de García Márquez pudo franquear para entrevistarse con Gaviria y su equipo más cercano. De esta manera, el lector tiene la oportunidad de conocer algunos aspectos curiosos del primer mandatario, como su capacidad para dormir siestas de diez minutos sentado sobre el escritorio y despertar renovado y fresco, o su personalísimo sistema de envío de notitas redactadas con su puño letra que a la postre resultaron más útiles para movilizar o acelerar a su equipo de trabajo que los memorandos oficiales.

El texto por momentos se acerca al documental o, con mayor detalle, al así llamado *docu-reality* en donde el público tiene la oportunidad de conocer “un día en la vida” de alguna celebridad del mundo del espectáculo o el deporte. La diferencia estriba en que lo que se ofrece al lector no es una “crónica de la normalidad”, un retrato de la vida diaria que transforme al protagonista con todas sus virtudes y defectos en un sujeto común y corriente. Aquí ocurre más o menos lo contrario, pues lo que vemos es a un individuo enfrentado a un conflicto que sin duda excedería a cualquiera.

Como si la guerrilla y los ejércitos paramilitares no fueran ya suficiente problema, Gaviria debía enfrentarse con el relativamente nuevo fenómeno del narcoterrorismo. Con la dificultad adicional de la inexistencia de un marco legal para hacer frente a la crisis. En palabras de García Márquez, “el terrorismo de los traficantes era un problema nacional, y podía tener una solución nacional, mientras que el narcotráfico era internacional y sólo podía tener soluciones internacionales” (87). ¿Cómo proceder, entonces? La única carta de la que disponía Gaviria en contra de Escobar y sus secuaces al momento de asumir la presidencia era la amenaza de la extradición a los Estados Unidos. Sin embargo, lejos de conseguir que los traficantes se entregasen voluntariamente a las autoridades y confesasen sus crímenes a cambio de una reducción sustancial en sus condenas y la promesa de la no extradición, los carteles de la droga respondieron con nuevos actos terroristas, entre los que destaca el secuestro de los periodistas. ¿Cómo romper el círculo vicioso? ¿Cómo hacer prevalecer las instituciones cuando éstas deben adaptarse a los reclamos particulares y ventajosos de un criminal?

Proyectos de ley, discusiones interminables con juristas para crear un instrumento que per-

mitiese atacar al narcotráfico de manera legítima y efectiva, entrevistas con los familiares de los secuestrados, consultas con especialistas en seguridad, desfilan por el libro para entregar una imagen acabada de las dificultades que supone el ejercicio del poder. En especial cuando su principal representante, el presidente de la República, se enfrenta a un contrapoder igual o más poderoso desde instituciones que ya han sido intervenidas hasta el hueso por el cáncer del narcotráfico. De hecho, *Noticias de un secuestro* entrega una confesión sorprendente: César Gaviria llegó a considerar seriamente la posibilidad de disolver la Asamblea Constituyente para erradicar de tajo la influencia de Escobar al interior del gobierno y evitar que fuese indultado. Por no hablar de la infiltración del traficante en ese otro gran espacio, la calle, en donde contaba con la devoción cuasi religiosa de millones y el apoyo de otros tantos que, fatigados por la violencia, exigían el indulto lo mismo para el caudillo que para sus secuaces.

No creo necesario resumir aquí las complicadas maniobras legales que finalmente persuadieron a Escobar a entregarse a la justicia. Por no hablar de las interminables negociaciones de Alberto Villamizar, esposo de Maruja Pachón, quien hizo las veces de intermediario

entre el narcotraficante y el gobierno posibilitando en gran medida los acuerdos. Me interesa resaltar el dilema moral y político que en su momento enfrentó el presidente de la República. Por un lado, la creciente violencia de Escobar obliga al Estado a otorgar ciertas concesiones a favor del narcotraficante; por el otro, ceder a los chantajes de un terrorista significa perder gobernabilidad. Obligado a ejercer y defender la Razón de Estado, el primer mandatario debe poner en segundo término a las víctimas, asumiendo de antemano la responsabilidad moral e histórica frente a las consecuencias fatales que se desprendan de su postura. Bajo esta consideración no es precipitado, entonces, comparar a Gaviria con Creonte. De hecho, una entrevista privada entre Gaviria y Julio César Turbay, padre de la periodista secuestrada y ex presidente de la República, actualiza los principios que sustentan la tensión dramática de la *Antígona*, de Sófocles.¹ Me refiero a la escena en la que Turbay

¹ 1996, año de publicación de *Noticias de un secuestro*, coincide con el estreno cinematográfico de *Edipo Alcalde*, filme de Jorge Alí Triana cuyo guión corrió a cargo del propio García Márquez. Como el título mismo lo evidencia, se trata de una actualización del mito clásico ambientada en Colombia. Así, junto con las peripecias de Edipo, el filme

acude al despacho privado de Gaviria en busca de novedades relativas a las negociaciones entre el gobierno y los extraditables. “He querido ayudarlos, y he estado haciéndolo dentro de lo posible, pero está llegando el momento en que no pueda hacer nada” (106), afirma con frialdad Gaviria. A lo que Turbay responde sin resentimiento:

“Usted está procediendo como le toca, y nosotros como padres de familia. Lo entiendo y le suplico que no haga nada que le pueda crear un problema como jefe de Estado”. Y concluyó señalando con el dedo el sillón presidencial.

—Si yo estuviera sentado allí haría lo mismo (106).

A través del diálogo emerge en plenitud el conflicto axiológico del coste de la vida individual a favor de la legitimidad del Estado. Conflicto que el propio Turbay entiende y acepta, pues en el pasado ocupó la silla presidencial. Desde luego, entender no implica exonerar. El

explora en paralelo la crisis de una población atrapada por la violencia de la guerrilla, los paramilitares y el narcotráfico. Por lo demás, la presencia del mito recorre prácticamente toda la obra de García Márquez, como la crítica literaria se ha encargado de probarlo hasta el cansancio.

texto da a entender que la intransigencia de Gaviria pudo haber costado la vida de Diana Turbay. Por lo demás, la actuación de Gaviria durante la crisis generada por el narcoterrorismo no está exenta de profundos cuestionamientos. En sólo tres años Escobar se entregó a la justicia, transformó su prisión en un hotel de súper lujo en donde continuó dirigiendo sus negocios, se fugó meses después dejando un reguero de sangre en el camino, y finalmente murió asesinado en una azotea en Medellín.

Ahora, al insistir en la integridad institucional de Gaviria, García Márquez en realidad caracteriza por oposición a su antagonista, Pablo Escobar. En efecto, el texto construye una “concepción maniqueísta del universo en la que cada una de las dualidades que se contraponen representan los principios de bondad y de maldad” (Cano, abril-junio de 2004: 424).² Por consiguiente, si Gaviria encarna el último bastión en la defensa de la legitimidad de las instituciones, dispuesto incluso a considerar la paradójica medida de disolver la Asamblea Constituyente para salvar la democracia, Esco-

² Más adelante, el propio Cano admite con lucidez que la rigidez maniquea se desarticula en el relato al mostrar las correspondencias entre las víctimas y los victimarios.

bar se erige como una especie de sumo pontífice de la manipulación:

Sus comunicados de estilo ejemplar y cautelas perfectas llegaron a parecerse tanto a la verdad que se confundían con ella [...] Ningún colombiano en toda la historia había tenido y ejercido un talento como el suyo para condicionar la opinión pública. Ningún otro tuvo mayor poder de corrupción. La condición más inquietante y devastadora de su personalidad era que carecía por completo de la indulgencia para distinguir entre el bien y el mal (218).

Escobar ejerce un influjo capital al interior de la sociedad y, desde luego, de la narración. La tozudez de Cesar Gaviria, su obsesión por defender la razón de Estado hasta las últimas consecuencias, cobra sentido al confrontarse con la habilidad de Escobar para movilizar a su favor las instituciones e influir en el inconsciente colectivo de millones de colombianos. Al igual que decenas de biógrafos que en su momento se han visto seducidos por la figura del narcotraficante, García Márquez extiende algunos hechos sorprendentes, como por ejemplo que “en la cumbre de su esplendor se erigieron altares con su retrato y le pusieron veladoras en las comunas de Medellín. Llegó

a creerse que hacía milagros” (218). Si César Gaviria, hasta cierto punto, recuerda al mítico Creonte; Pablo Escobar, por el contrario, posee la rarísima cualidad de forjar y cargar con su propio mito. ¿Cómo narrarlo entonces? Además de la dificultad que supone acercarse a un personaje que ya ha sido manoseado hasta el cansancio por periodistas, novelistas y biógrafos, en el caso concreto de *Noticias de un secuestro*, Escobar sustenta la tensión narrativa durante todo el libro.

García Márquez sortea el problema relegando al narcotraficante a la sombra. Ya ha sido mencionado que en ocasiones la mejor forma de mostrar reside en la capacidad para ocultar. Escobar es un personaje ausente. Aún así, o precisamente por eso, ejerce un gran influjo en lo narrado. No es sino hasta las páginas finales que el personaje aparece como una presencia física y visible en el relato. Sin embargo, para llegar a ese momento poco menos que “epifánico”, durante varias páginas el narrador desliza una serie de comentarios y observaciones precisas que magnifican al caudillo hasta alturas insospechadas. Al respecto, el diálogo que sostiene Pancho Santos con uno de sus captores poco después de haber sido secuestrado es más que significativo:

—¿En manos de quién estoy? —En manos de quién prefiere —preguntó el guardián—: ¿de la guerrilla o del narcotráfico?

—Creo que estoy en manos de Pablo Escobar —dijo Pancho. —Así es —dijo el guardián, y corrigió enseguida—: en manos de los Extraditables (47, 48).

Estoy en las manos de Pablo Escobar, enigmática frase que recuerda a esa otra de uso corriente “dejar las cosas en manos de Dios”. Como si se tratase de un nombre que no puede ser pronunciado en vano, el mismo guardián siente la necesidad de desplazar el foco de atención del “innombrable” al colectivo terrorista al que pertenece.

Por dar otro caso, cuando Alberto Villamizar conquista la confianza de Escobar convirtiéndose en su intermediario ante el gobierno emprende una interminable serie de viajes a Medellín para entrevistarse con los hermanos Ochoa, allegados del narcotraficante. Para ese momento Escobar, la familia Ochoa y Villamizar persiguen el mismo y único objetivo: ultimar los detalles para la capitulación del caudillo. Así, en su segundo viaje a la capital antioqueña el texto señala que Villamizar “nunca supo si lo siguieron, inclusive en una

etapa más avanzada, pero siempre se sintió a la sombra de un poder sobrenatural” (226). De más está decir que dicho poder emana de Escobar. Al parecer, García Márquez reproduce el procedimiento que en su momento inmortalizó a Joseph Conrad como novelista con *El corazón de las tinieblas* (1899); mientras la figura principal permanece *in absentia*, el relato recoge innumerables indicios y testimonios de las cualidades excepcionales de éste, creando lo mismo entre los personajes que entre los lectores una creciente curiosidad y tensión. La diferencia estriba en que Joseph Conrad eventualmente debe mostrar a un antihéroe ficticio, Kurtz, mientras que García Márquez debe valérselas con un personaje histórico cuyo mito apenas si es inferior al del Che Guevara.

El ansiado develamiento de Escobar es descrito con las palabras siguientes:

Cuando el helicóptero se posó en el prado intacto, se desprendieron del grupo unos quince escoltas que caminaron ansiosos hacia el helicóptero alrededor de un hombre que no podía pasar inadvertido. Tenía el cabello largo hasta los hombros, una barba muy negra, espesa y áspera, que le llegaba hasta el pecho, y la piel parda y curtida por un sol de páramo. Era rechoncho, con zapatos de tenis y una chaquetilla

azul claro de algodón ordinario, y se movía con una andadura fácil y una tranquila escalofriante. Villamizar lo reconoció a primera vista sólo porque era distinto de todos los hombres que había visto en su vida (336-337).

La escena no traiciona la “majestad” de Escobar; la confirma. Su apariencia física pudiese ser mesiánica de no ser porque la complexión “rechoncha” y las zapatillas deportivas rompen el “aura” contenida en el cabello largo, la barba espesa y la piel curtida por el sol. Sin embargo, su fisonomía y atuendo pasan a segundo plano cuando advertimos la frialdad y majestad con la que se desenvuelve. “Villamizar pensó entonces, como en una revelación, que Escobar era un hombre mucho más peligroso de lo que se creía, porque su tranquilidad y dominio tenían algo de sobrenatural” (336). Lejos de rehusarse a desenmascarar el mito humanizando al sujeto, García Márquez lo alimenta. Escobar es distinto a todos los hombres; su presencia no induce una reflexión sino que genera una revelación. De igual modo, reaparece la palabra “sobrenatural” para describir a un hombre más representativo de la historia reciente de Colombia.

Para entender la peligrosa posición política que en su momento hubo de tomar y defender César Gaviria es acaso necesario apoyarse en un mito clásico. Por el contrario, Pablo Escobar no necesita de un mito externo pues su simple nombre condesa ya toda la violencia y corrupción del Estado colombiano. Por decirlo de algún modo, el conocido narcotraficante es un mito interno que explica y al mismo tiempo dota de singularidad a la historia reciente del país sudamericano. Como tal, ha sido revestido por un manto sobrenatural que *Noticias de un secuestro* no pretender rebatir, ni siquiera cuestionar. Al contrario, el texto contribuye a acrecentar su leyenda.

En todo caso es necesario admitir que Escobar no es el único personaje a merced del influjo de lo sobrenatural. Fiel a su estilo literario, la presencia de premoniciones, revelaciones y acontecimientos inexplicables marcan la narración. Por ejemplo, una noche Maruja Pachón es testigo de “un prodigio de la vida real” (245) cuando el fantasma de Marina Montoya “la agarró del brazo con su mano de viva, tibia y tierna, y le sopló al oído con su voz natural ‘Maruja’” (245). Por lo demás, el texto aclara que no se trató de una alucinación, esgrimiendo como prueba irrefutable un evento fan-

tástico acaecido en Yakarta varios años antes protagonizado por la propia Maruja. García Márquez justifica un evento inexplicable aludiendo a otro evento inexplicable. Aún bajo el formato de la novela de no ficción, el premio Nobel no puede evitar “sazonar” la narración con eventos que exceden cualquier intento de explicación racional.

Siguiendo la misma tónica, en el texto reaparece una y otra vez un gallo que canta a deshoras generando el desconcierto de Pancho Santos y las mujeres secuestradas en Bogotá: Maruja, Marina y Beatriz. Esto no tendría nada de extraordinario tratándose de aves diferentes, pero el texto da a entender en ambos casos que se trata del mismo animal. Sin embargo, en este caso más que un afán del autor por encausar la narración al reino de los prodigios en donde parece sentirse tan a su gusto, el mentado gallo hace las veces de una especie de distractor o pista falsa, como ocurre a menudo con el género policial. El lector llega en su momento a creer que todos los rehenes en Bogotá han sido recluidos en la misma casa. La propia Marina Montoya en un ataque de delirio afirma que Pancho Santos se halla encadenado a sólo unos metros de distancia en otra habitación. Sin embargo, en la medida que

el texto entrega información sobre la disposición de los espacios y las respectivas rutinas de los rehenes, las sospechas se debilitan. Las certezas desaparecen, el gallo persiste.

Para finalizar, una pequeña recapitulación de lo expuesto hasta ahora. Al recoger los múltiples testimonios de las personas involucradas directa e indirectamente en los secuestros, García Márquez bosqueja una radiografía geopolítica de Colombia. La obra no puede ser leída al margen de una larga tradición de relatos sobre la violencia de aquel país. Relatos que en sus orígenes se concentraron en las pugnas políticas entre liberales y conservadores, y con el paso de los años actualizaron su repertorio para explorar la emergencia de los frentes guerrilleros, el fenómeno de las fuerzas paramilitares y finalmente el narcotráfico. *Noticias de un secuestro* pertenece, obviamente, a la última categoría. Pero detrás de la obra subyace un basto archivo de textos literarios y periodísticos que exploran la profunda crisis de un país en donde la violencia ha llegado a institucionalizarse. Un archivo que incluye, desde luego, la producción anterior de García Márquez. La crítica literaria ha señalado hasta el cansancio la huellas de la así llamada novela de la violencia en textos como *El coronel no tie-*

ne quien le escriba (1961), *La mala hora* (1962) y *Cien años de soledad* (1967). En ese sentido *Noticias de un secuestro* simplemente actualiza un tema que siempre ha obsesionado no sólo a García Márquez, sino que cruza gran parte de la narrativa colombiana desde la mitad del siglo pasado hasta nuestros días. En palabras de José Luis Méndez:

Los años que han transcurrido entre aquel universo de seres humanos desafortunados, guerras inútiles, incestos y la genealogía *sui generis* de una familia del sector media prototípica y de notables, expresión de toda una clase social en proceso de descenso y descomposición histórica, dieron lugar a un nuevo tipo de sociedad la cual es la heredera política y social del mundo alucinado en *Cien años de soledad*, pero al mismo tiempo se perfila como la expresión de una nueva realidad. El elemento clave de esa nueva realidad es el surgimiento de una economía informal de una gran fuerza subterránea montada sobre el narcotráfico, cuyos principales dirigentes pusieron en jaque al Estado y a la sociedad tradicional (Méndez, 2000: 254-255).

La violencia como un componente congénito de la sociedad colombiana no representa una novedad dentro de la obra garciamarquiana.

Las reglas del juego efectivamente cambiaron y surgieron nuevos actores que aceleraron un proceso de descomposición social que ya desde los primeros textos de García Márquez parecería irreversible. Dicho con otras palabras, la crisis sociopolítica que ya había advertido el premio Nobel colombiano en *Cien años de soledad* estalla definitivamente en *Noticias de un secuestro*. Después de todo, en las páginas finales de *Cien años de soledad* el autor todavía fantasea con la posibilidad de que Macondo reciba una segunda oportunidad. En *Noticias de un secuestro* la desesperanza es total: “en este país ya no hay nada que hacer” (36), como afirma con contundencia el parlamentario Diego Montaña Cuellar.

La novedad del texto reside, en todo caso, en su particular formato a medio camino entre la novela y el reportaje. Pues si bien es cierto que los hechos pueden ser corroborados en la realidad inmediata, al distribuir sobre la hoja de papel la información obtenida de primera mano el autor acude a toda su pericia como novelista para generar diversos efectos. La obsesión por el detalle no sólo le permite alargar la narración ahí en donde no está ocurriendo nada, me refiero a la cotidianeidad del encierro, sino que además trasluce en su debida com-

plejidad las múltiples aristas socio-culturales detrás del narcotráfico: la enfermedad moral de la juventud, la transformación de la religión en una práctica casuística y la emergencia de nuevos colectivos sociales con la subsecuente implosión del orden burgués.

De igual modo, el texto penetra al interior del palacio presidencial para mostrar los esfuerzos desesperados de Cesar Gaviria por mantener la gobernabilidad de un país en donde las instituciones han sido corrompidas en lo más profundo. En paralelo, emerge la figura casi sobrehumana de Pablo Escobar como un contrapoder que pareciera manejar desde las sombras el destino y las voluntades de los colombianos. Dotado de una infinita capacidad para tergiversar la ley y manipular la opinión pública, en Escobar confluyen todas las problemáticas sociales, políticas, culturales y económicas de Colombia. A pesar de reprobamos sus acciones, García Márquez no puede dejar de sorprenderse ante su astucia y termina cediendo a la irresistible atracción que genera su leyenda. El resultado final es una *non-fiction novel* de primer nivel en donde el autor, a pesar de narrar hechos que pueden ser corroborados en la historia reciente de su país, se permite “sazonar” el texto con ciertos tintes sobrenaturales.

Bibliografía

- Arenas, Reinaldo, 2004, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets.
- Ariza González, Julio, 2000, “Noticias de un secuestro o los límites de la ficcionalidad”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 6-11 de julio de 1998*, Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), vol. 3, pp. 38-45.
- Cabrera Infante, Guillermo, 1999, “Include me out”, en *Infantería*, Nivia Montenegro y Enrico Mario Santi (comps.), México, Fondo de Cultura Económica, pp. 973-980.
- Cano, Luis C., abril-junio 2004, “Noticias de un secuestro de Gabriel García Márquez. Entre el cuento popular y el reportaje”, *Revis-*

ta Iberoamericana, vol. LXX, núm. 207, pp. 419-430.

Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver, 2013, *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato.

García Canclini, Néstor, 2009, “Las culturas híbridas en tiempos de la globalización” en *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Debolsillo, pp. I-XXIII.

García Márquez, Gabriel, 1980, “Los problemas de la novela”, en *Obra periodística. Vol.1: Textos costeños*, Barcelona, Bruguera.

_____, 1982, *El olor de la guayaba*, Bogotá, Oveja Negra.

_____, 1986a, *Cien años de soledad*, México, Diana.

_____, 1986b, *Los funerales de la Mamá Grande*, México, Diana.

_____, 1989, *Crónica de una muerte anunciada*, México, Diana.

_____, 2002, *Vivir para contarla*, México, Diana.

_____, 2004, *Memoria de mis putas tristes*, México, Diana.

- _____, 2009, *Noticias de un secuestro*, México, Diana.
- _____, 2010, “La soledad de América Latina”, en *Yo no vengo a decir un discurso*, Barcelona, Random House Mondadori, pp. 21-31.
- González Echevarría, Roberto, septiembre de 2008, “Gabriel García Márquez: Cuatro décadas de *Cien años de soledad*”, *Letras Libres*, núm. 117, pp. 56-60.
- _____, 2011, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Hardt, Michael y Antonio Negri Hardt, 2004, “De Corpore”, en *Multitud*, Buenos Aires, Debate, pp. 188-265.
- Hozven, Roberto, 1994, *Octavio Paz. Viajero del presente*, México, El Colegio Nacional.
- Krauze, Enrique, octubre de 2009, “Gabriel García Márquez a la sombra del patriarca”, *Letras Libres*, núm. 130, pp. 14-26.
- Méndez, José Luis, 2000, “Secuestro, clandestinaje y narcotráfico”, en *Cómo leer a García Márquez. Una interpretación sociológica*, San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, pp. 249-265.

- Montecino, Sonia, 2005, “Trazando claves y conceptos”, en *La olla deleitosa*, Santiago de Chile, Catalonia, pp. 19, 41.
- Muñoz, Eugenia, 2005, “La violencia sometida en *Noticias de un secuestro* de Gabriel García Márquez. Contexto político y humano”, en *En torno a la violencia en Colombia. Una propuesta interdisciplinaria*, Cecilia Castro Lee (comp.), Cali, Universidad del Valle, pp. 233-253.
- Paz, Octavio, 1981, “Literatura de fundación”, en *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, pp. 15-22.
- Rama, Ángel, 2004, *La ciudad letrada*, Santiago de Chile, Tajarar.
- Rojas, Rafael, 2007, “La literatura como arma”, *Proceso. El poder. La gloria. El mito*, edición especial núm. 20, México, pp. 41-44.
- Saldívar, Dasso, 2007, *García Márquez. El viaje a la semilla*, Barcelona, Folio.
- Valdivieso, Mercedes, 1993, *Los secretos del gusto. La cocina*, Santiago de Chile, SERNAM.
- Žižek, Slavoj, 2005, *El acoso de las fantasías*, México, Siglo XXI.

Sobre el autor

FELIPE OLIVER FUENTES KRAFFCZYK es doctor en literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. En 2006 obtuvo la Beca Roque Esteban Scarpa, distinción que otorga la Universidad Católica de Chile una vez cada cuatro años a un estudiante destacado. Actualmente trabaja como profesor e investigador en la Universidad de Guanajuato. Pertenece al Cuerpo Académico Estudios de Poética y Crítica Literaria Hispanoamericana. Es autor del libro *Apuntes para una poética de la narcotextura* (Universidad de Guanajuato, 2013).

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. José Manuel Cabrera Sixto

Secretario General

Dr. Manuel Vidaurri Aréchiga

Secretaria Académica

Mtra. Rosa Alicia Pérez Luque

Secretario de Gestión y Desarrollo

Mtro. Bulmaro Valdés Pérez Gasga

CAMPUS GUANAJUATO

Rector

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino

Secretario Académico

Mtro. Eloy Juárez Sandoval

Director de la División
de Ciencias Sociales y Humanidades

Dr. Javier Corona Fernández

Directora del Departamento
de Letras Hispánicas

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Gabriel García Márquez, cuarto título de la colección Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, se terminó de editar y digitalizar en julio de 2013 en la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato.

El diseño de los forros es de Lilian Bello-Suazo. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Anuar Jalife y el autor.