

El mar de los imposibles

Aproximaciones críticas
a *Doce cuentos peregrinos*
de Gabriel García Márquez



Malena Andrade – Adaías Charmell
EDITORAS

“Intentamos juntos una teoría sobre la fatalidad de la nostalgia en la errancia de Ulises Odiseo, en la que nos perdimos sin salida”.
Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*.

EL MAR DE LOS IMPOSIBLES



Aproximaciones críticas
a *Doce cuentos peregrinos*
de **Gabriel García Márquez**

Malena Andrade | Adaías Charmell
EDITORAS

Mérida, Venezuela 2025

El mar de los imposibles

Aproximaciones críticas a *Doce cuentos peregrinos*
de Gabriel García Márquez

Editoras: Malena Andrade-Adaías Charmell

Coordinación editorial:

Universidad de Los Andes

Facultad de Arte

Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico

Grupo de investigación **ARCOS**

Maquetación digital:

María Alejandra Márquez Zambrano

Diseño de portada y contraportada: Hermes Pérez

Ilustraciones: Hermes Pérez

Intervención de las ilustraciones:

María Alejandra Márquez Zambrano

Revisión y corrección de textos:

Malena Andrade Molinares y Adaías Charmell

Comité de arbitraje adjunto:

Anderzon Medina, Jorge Magaña y Nelson Morales

Impresión:

Sello Editorial ARCOS

DEPÓSITO LEGAL: ME2024000154

ISBN: 978-980-18-4669-7

ISBN: 978-980-18-4669-7



9 789801 846697

Las editoras hacen saber a los interesados que los autores de los trabajos críticos y obras artísticas publicados en este libro, son los únicos responsables legales ante demandas de terceros sobre el contenido parcial o total.

Queda prohibida la reimpresión y realización de una nueva edición de este libro sin la previa autorización de sus editoras.

Mérida-Venezuela 2025

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

Rector

Mario Bonucci

Vicerrector Administrativo

Manuel Aranguren

Vicerrectora Académica

Patricia Rosenzweig

Secretario

Manuel Morocoima

FACULTAD DE ARTE

Decano

Jorge Alexander Torres

Grupo de Estudios de Arte Latinoamericano Contemporáneo ARCOS

Coordinador

Ricardo A. Ruiz P.

EL MAR DE LOS IMPOSIBLES

Aproximaciones críticas a *Doce cuentos peregrinos*
de **Gabriel García Márquez**

CONTENIDO

11 Prólogo
Ricardo A. Ruiz P.

PRIMERA PARTE

15 Prefacio
Desarraigo y soledad: una diáspora que no olvida
Malena Andrade / Adaías Charmell

27 *Cuentos que sobrevivieron para peregrinar*
María Daniela Flores de V.

SEGUNDA PARTE

43 **CAPÍTULO I**
El postrer aliento: una tragicomedia compartida
Buen viaje, señor presidente
Sonia Andrade de Noguera

- 59** **CAPÍTULO II**
Margarito Duarte: el héroe romántico peregrino
La Santa
Ricardo A. Ruiz P.
- 79** **CAPÍTULO III**
La creación poética en la figura del viaje
como metáfora
El avión de la bella durmiente
Adaías Charmell Jameson
- 101** **CAPÍTULO IV**
El sueño como oficio y su correlato con otros sueños
Me alquilo para soñar
José Gregorio Noroño
- 121** **CAPÍTULO V**
La escritura y su desamparo: García Márquez peregrino
de su tiempo
Sólo vine a hablar por teléfono
Delsy Mora V.
- 139** **CAPÍTULO VI**
La espectralidad en el realismo mágico: digresiones
sobre la historia de *Espantos de agosto*
Mario Madroñero Morillo
- 159** **CAPÍTULO VII**
La muerte: presencia y esencia
María dos Prazeres
María Meritú Blanco

- 177** **CAPÍTULO VIII**
El viaje centrípeto de Prudencia Linero
Diecisiete ingleses envenenados
José Amador Rojas Saavedra
- 189** **CAPÍTULO IX**
El miedo y la ambivalencia del mal
Tramontana
Vanessa Alejandra Márquez Vargas
- 203** **CAPÍTULO X**
Un verano frente a un mar de circunstancias adversas
El verano feliz de la señora Forbes
Rosa Moreno Rodríguez
- 219** **CAPÍTULO XI**
El mundo imaginado
La luz es como el agua
Judit Uzcátegui Araujo
- 237** **CAPÍTULO XII**
Eros y Tánatos en el recuerdo
El rastro de sangre en la nieve
Malena Andrade Molinares
- 257** **Los autores**

Prólogo

La publicación de este libro, *El mar de los imposibles*, es un logro significativo para nuestra institución. Precisamente, nace en un momento de desafíos editoriales y cambios sociales, donde la crisis institucional y la migración masiva redefinen nuestro entorno incluyendo indudablemente el académico. En este escenario, la **Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes** asume esta aventura editorial como una declaración: el arte y la literatura no solo sobreviven, sino que prosperan, sirviendo como guías y expresión de la cultura en movimiento; es también, un acto de fe en el poder de la palabra escrita y en la capacidad de la academia para generar reflexión y debate.

A primera vista, la gestación de un proyecto literario en la Facultad de Arte podría parecer inusual. Sin embargo, es una decisión sensata y profundamente significativa. El arte, en todas sus formas —visuales, sonoras, performáticas y literarias—, comparte el propósito fundamental de explorar y expresar la experiencia humana. Al acercarnos a la literatura, recordamos la estrecha relación entre las distintas artes, sobre todo aquel enfoque que considera a la poesía como una de sus máximas

expresiones, por ende, este ejercicio investigativo se basa en esa idea, en volver sobre la literatura como una competencia que supera lo visual y sumerge lo intelectual de la experiencia estética. Las editoras de este libro reconocen esta interconexión entre arte y literatura, por ello, han involucrado a miembros de la Facultad, incluyendo ilustradores y diseñadores. Esto nos permite ver la literatura no solo como texto, sino como una manifestación de la ensoñación humana que dialoga con otras formas de arte y la sociedad.

Asimismo, la literatura latinoamericana, desde el realismo mágico de Gabriel García Márquez, ha aportado obras que enriquecen la literatura mundial. Por consiguiente, la elección de *Doce cuentos peregrinos* de García Márquez como objeto de estudio no es casual. Esta colección encapsula la maestría narrativa del autor, tejiendo historias que exploran la condición humana en sus diversas facetas, a menudo entrelazadas con el exilio, la migración y la confrontación cultural. Estos temas resuenan con especial fuerza en el contexto actual de nuestro país.

Este libro marca un hito para nuestra institución al ser la primera publicación del **Grupo de Estudios de Arte Latinoamericano Contemporáneo (ARCOS)**. No es solo la formación de un nuevo grupo académico, sino la materialización de un modo de entender la investigación interdisciplinaria dedicada al estudio del arte, la cultura y su historia. En la actualidad, donde la inmediatez a menudo eclipsa la reflexión profunda, la publicación de un libro de crítica literaria es un acto de osadía y un voto de confianza en el futuro. Es un recordatorio de que el conocimiento es un legado que se construye con voluntad y perseverancia. Este libro es una invitación a releer a García Márquez con ojos

nuevos, a descubrir resonancias personales en sus historias y a reflexionar sobre el papel del arte en un mundo en constante transformación.

Agradecemos a quienes hicieron posible este proyecto; esperamos que sus páginas inspiren a futuras generaciones de lectores y críticos. Que esta peregrinación valorativa por *Doce cuentos peregrinos* sea el comienzo de muchas más travesías intelectuales.

Ricardo A. Ruiz P.
Coordinador del Grupo ARCOS
Mérida, noviembre de 2025

Prefacio



Desarraigo y soledad: una diáspora que no olvida

Malena Andrade/Adaías Charmell

La palabra escrita emerge de un profundo deseo por darle corporeidad a ideas abstractas que deambulan en el pensamiento. Por lo que, de lo insondable de la inteligencia, en binomio con la emoción, surgen las narraciones más conmovedoras y emotivas que transitan en la literatura universal. Estas creaciones dejan de ser propiedad de los autores para ser pertenencia de los lectores; como lo dice Charmell en su ensayo: “Ese diálogo entre el escritor y el lector a través de la interpretación, crea el reconocimiento de la imagen representada por la alteridad para cumplir el efectivo rol en la obra de arte” (p. 82), tal es el caso de *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez (1927-2014). Relatos que en conjunto vieron la luz en el año 1992 y hoy día son considerados una joya literaria de incalculable valor. Algunos de estos cuentos, como lo sostiene el propio autor en su prólogo, fueron escritos como notas periodísticas, guiones de cine y series de televisión.

Esta compilación de cuentos describe las experiencias “extrañas” vividas y sufridas por los latinoamericanos en Europa. Son cuentos que exponen como tema central el desarraigo, el viaje y la melancolía de ser extranjero en un entorno ajeno donde la necesidad de redefinirse como individuo inmigrante solo trae desdichas e imposibilidades. De ahí que este libro se titule *El mar de los imposibles*.

La sensación de soledad es un personaje subrepticio que vaga por todos los relatos. Los personajes de cada uno de los doce cuentos dejan ver la huella profunda de dolor que sobrelleva ser inmigrante. Estar en el exilio provoca sensación de extrañeza y desconexión con lo propio, con las raíces. Este destierro aviva la nostalgia, la añoranza y la memoria. Constantes que discurren por todas las páginas del libro del Nobel de literatura; podríamos suponer que el propio García Márquez sufrió estos malestares, debido a su posición política e ideológica que lo obligó a emigrar y a radicarse definitivamente en México.

El genio de las letras deja al descubierto temas universales. Logra esto valiéndose del realismo mágico, que caracteriza toda su obra, pero también destaca el uso de la metáfora, la hipérbole y las descripciones como recursos literarios. Estas figuras literarias le permitieron a García Márquez reflexionar ficcionalmente sobre la vida, la muerte, el peregrinaje, la migración y la realidad social de América Latina, otorgándole la posibilidad de trascender las barreras culturales y temporales.

A lo largo de todos los relatos, el tema migratorio está presente, *leitmotiv* que acompaña la inquietud persistente de un sentimiento por la muerte en eterna querrela con la vida; convirtiéndose así, en el tema central o en el común denominador que engrana todas las historias.

En cada una de las circunstancias que narra García Márquez, muestra situaciones y actuaciones inesperadas en el interior de sus relatos. Todos los personajes se enfrentan a la finitud de la vida de diferentes formas, algunas veces como testigos, otras como protagonistas y, en cuanto a la fragilidad de la vida, el narrador la presenta como finales inevitables o como comienzos de nuevas experiencias.

El conjunto de estos relatos posee como características intrínsecas: monólogos interiores, dislocación en el tiempo, ludismo, ironía, sátira, ambigüedad y la presencia del absurdo que hace gala y se regodea en todos los cuentos. Toda esta magia y la maravilla que cada historia narra hacen pensar en ciertos rasgos autobiográficos. De igual forma, hay similitudes de estos relatos y otros escritos por el mismo autor, donde se repiten obsesiones, anécdotas y personajes. El autor tomó características de personas que conocía y de historias que de alguna manera supo ficcionar a partir de un contexto real para construir y recrear sus narraciones. Tal como señala Sonia Andrade: “Los personajes que pueblan sus historias no son meras invenciones, sino representaciones vívidas que interactúan en atmósferas compartidas, marcadas por la presencia cultural y las intermediaciones simbólicas con la cotidianidad” (p. 45).

Este conjunto de rasgos y particularidades presentes en *Doce cuentos peregrinos* ha constituido una inquietud y un sueño crítico-literario, convirtiéndose en un delta o desembocadura de emociones y sueños de nuestro Grupo de Investigación ARCOS. Esta edición está constituida por una primera parte realizada por **María Daniela Flores de Vázquez**, quien explica con un lenguaje literario por qué doce cuentos peregrinos. En esta sección se describe la simbología del número doce y su uso recurrente en la religión, la mitología

griega, la astronomía y las distintas formas como se presenta este número en algunas culturas. Asimismo, en este apartado se establece una definición conceptual del término “peregrino”, relacionándolo con viaje, destino, transformación y sacrificio.

Una segunda parte contiene el trabajo de doce críticos, investigadores y soñadores de la literatura hispanoamericana. *Buen viaje, señor presidente* es el pórtico de *Doce cuentos peregrinos*, el acercamiento crítico ha sido realizado por **Sonia Andrade**, titulado “El postrer aliento. Una tragicomedia compartida”. Destaca como eje principal el universo paradójico y estético que García Márquez le imprime a este relato. Además, la comedia y la reflexión social se ven barnizadas por el realismo mágico y la cotidianidad que emergen como una tragicomedia, donde la condición humana se presenta en sus múltiples facetas. Destaca Andrade, que García Márquez presenta un relato que refleja las vivencias que ofrecen una crítica incisiva de nuestra sociedad. Estas experiencias, por la forma como el autor las describe, están muy cerca de la tragedia, pero imbricadas con el sarcasmo, el humor y lo risible como recursos que suavizan el nivel de corrupción que ha azotado a todos los países de Hispanoamérica.

Ricardo A. Ruiz P. en su estudio crítico sobre *La santa* titulado “Margarito Duarte: el héroe romántico peregrino” destaca como epicentro de su análisis el peregrinar del personaje principal y lo describe como un “modelo ejemplar de héroe” por centrar su lucha en convertir en santa a su hija muerta. Gesta épica que describe a un latinoamericano que viaja desde Colombia hasta Roma llevando a su lado la muerte de un ser querido, cuyo cadáver es incorrupto, y busca por todos los medios que su hija sea declarada santa por la máxima autoridad de la Iglesia Católica.

El personaje principal, a decir de Ruiz, combate contra un sinfín de excusas burocráticas y reglas imbatibles. En el análisis del cuento "La santa", el autor propone como idea final que los seres que peregrinan, cuando llegan a su destino, siempre llevarán una caja, una maleta, una valija, sea real o emocional, pues la propia imposibilidad de no retornar es una nostalgia que evoca el lugar que se dejó.

Adaías Charmell Jameson nos ofrece su particular mirada sobre el cuento *El avión de la bella durmiente*, en su ensayo titulado "La creación poética en la figura del viaje como metáfora". Destaca la importancia de la metáfora en toda creación artística y su poder constructor en el lenguaje. Charmell establece los fundamentos en el juego metafórico del viaje y el recurso relevante del avión como objeto simbólico que refuerza la idea de espacio y tiempo desde el nivel subjetivo hasta el metafísico. Esta concepción de subjetividad no se origina del objeto en sí mismo, sino del entendimiento del espacio-tiempo. Por lo tanto, estos espacios creados e imaginados dentro del cuerpo del relato constituirán los escenarios en los que ocurrirán los sucesos. Textualmente, Charmell señala que: "Este relato nos invita a recogernos, nos lleva a un encuentro con la ilusión y la reconciliación con el lenguaje. Nos induce a oír, en medio del silencio, al viajero que nos cuenta su aventura. Una aventura quijotesca que crea un movimiento aparente, un falso desplazamiento obligado por el hermoso vicio de la escritura" (p. 87). El planteamiento crítico se centra en el libro *Palimpsesto* de Gérard Genette (1989), demostrando a través de las diferentes estructuras de la teoría que, el cuento de García Márquez es un hipertexto del clásico cuento de "La bella durmiente", de los hermanos Grimm; el hecho fantástico inmerso en el relato sostiene la transtextualidad y permite la trascendencia del texto.

“El sueño como oficio y su correlato con otros sueños” es el análisis del cuento *Me alquilo para soñar*, escrito por **José Gregorio Noroño**. Inicia su estudio presentando un posible acercamiento de por qué el narrador eligió el nombre de Frau Frida. Textualmente, dice: “encontramos que en la mitología nórdica existe una diosa llamada Freyja, en torno a quien coexistía un conjunto de creencias religiosas y mitológicas practicado por los pueblos escandinavos y germánicos; y algo que resulta interesante es que de Freyja, etimológicamente hablando, derivan *fru*, escandinavo, y *frau*, alemán, que significan mujer, dama o señora” (p. 106). Este estudio se sustenta en la antropología cultural; es decir, la interpretación de los sueños como un fenómeno presente en numerosas culturas desde la antigüedad hasta la actualidad. Igualmente, Noroño muestra el tratamiento del sueño como oficio en relación con sueños descritos por otros narradores de renombre dentro de la literatura hispanoamericana. Utilizó el concepto de intertextualidad como episteme que resulta de los estudios de semiótica aplicados a la literatura y en especial a la literatura comparada. En su ensayo estableció vínculos entre distintas obras narrativas que tienen como sustrato de su análisis el tema onírico.

Delsy Mora en su trabajo “La escritura y su desamparo: Gabriel García Márquez peregrino de su tiempo”, propone un acercamiento crítico al cuento *Sólo vine a hablar por teléfono*. Destaca la paradójica vida de la protagonista y cómo el encierro reduce su actuación en la vida. Sus visiones se vuelven restringidas y frustradas al interactuar con Saturno.

La protagonista representa la lucha por romper el silencio, la confusión y la desesperación en un mundo lleno de barreras. Otro símbolo que destaca en el relato es el teléfono como paradoja de posibilidad e imposibilidad de comunicación con el

mundo, rompiendo con el concepto de conexión personal que representa el teléfono para simbolizar, contradictoriamente, la distancia en que vive el humano.

Por otro lado, el sanatorio, junto a todas las características geográficas y culturales, marca el silencio y la hostilidad. El viaje representa un punto de salida sin llegada y sin retorno, convirtiendo al personaje en la viva representación de un mundo irracional que genera nuevos desplazamientos y falsas huidas, hasta culminar en su propio encierro que naturalmente es la búsqueda de la libertad restringida por una extraña confusión.

“La espectralidad en el realismo mágico: digresiones sobre la historia de *Espantos de agosto*” es el análisis que hace **Mario Madroño**, destaca cómo la presencia de la realidad mágica del fantasma en el arte y la literatura, establece una relación que se hace patente en el mundo con la aparición de la figura de un espectro; para resolver, demostrar o revelar la comparecencia de la perspectiva de un hecho histórico o, una realidad en la vida. Madroño presenta un planteamiento metodológico detallado de la poética del saber y estética disruptiva que expone a través de la presencia del realismo mágico en el entorno cultural hispanoamericano, aspecto que se presenta de manera diferente y plural en una realidad cotidiana transcontinental, pero al mismo tiempo, la estética disruptiva tiene como fin exhibir la figura mítica y espectral como modelo de la pluralidad histórica. El espanto se presenta con características sensoriales de un hecho real de desconcierto y sobrecogimiento, provocando la ruptura entre la realidad histórica y el hecho fantasmal en medio de múltiples yuxtaposiciones de espacios y tiempos.

“La muerte: presencia y esencia en el relato en *María dos Prazeres*”, de **María Meritú Blanco**. Su ensayo resalta el interés que han tenido las Ciencias Humanas y del Espíritu por el estudio y profundización sobre el conocimiento de la muerte. Este mundo desconocido nos sumerge en la relación de dos sentimientos (soledad y miedo), cuando la vejez parece significar la aproximación a la muerte. Con el poder, la significación y el destino que en la vida humana supone el peso del nombre, nos introduce en la vida del personaje señalando cómo el nombre signa la actuación y la conducta humana. El personaje María dos Prazeres representa el eje de significación principal en todo el relato; una mujer que dedica su vida a los placeres y satisfacción de la carne; destino y oficio que dan un cambio repentino tras la llegada de la vejez, una pulsión de miedo y soledad fundada por el impulso inconsciente de un sueño que vaticina la llegada de la muerte.

“El viaje centrípeto de Prudencia Linero” es el ensayo escrito por **José Amador Rojas**, análisis que profundiza en el relato *Diecisiete ingleses envenenados*. Rojas expone el tema del viaje en un continuo movimiento, como motivo y temática en la literatura universal y, al mismo tiempo, como simbología de la perenne búsqueda humana en el adentro y el afuera, el arriba y el abajo, la ida y la vuelta, el peregrinaje y la aventura. Este incesante andar de aquí y de allá representa la búsqueda del conocimiento, el encuentro con los valores, la liberación humana y el conocerse a sí mismo a través de un medio, en este caso la iglesia, o tal vez, un pretexto para huir y alejarse del último destino aparente de todo humano: la muerte.

“El miedo y la ambivalencia del mal” en *Tramontana*, de **Vanessa Márquez Vargas**, la autora sostiene todo un mundo de emociones y sentimientos manifiestos a través de la remembranza, expone un exordio como instrumento que

medirá todas las pasiones que cubren y al mismo tiempo descubren la literatura con profundo respeto al texto literario. Bajo esta premisa y el sustento de la *Semiótica de las pasiones* de Greimas y Fontanille (1994), describe y analiza cómo el miedo y el mal cohabitan juntos en el individuo. Todo esto sustentado por Fabbri (2000), en la creación de nuevos universos, que ponen de manifiesto el trabajo del símbolo lingüístico con su significación, desencadenando en el sujeto estados tensivos de emociones: miedo, ira, maldad, angustia y deseo. Estos indicios son fundamentales en el análisis y muy específicamente, cuando los sentimientos de maldad y miedo se entremezclan y se confunden en presencia de una lucha del querer y el poder.

“Un verano frente a un mar de circunstancias adversas” en *El verano feliz de la señora Forbes* es el texto crítico de la investigadora **Rosa Moreno**, quien nos presenta un análisis comparativo a nivel sociológico de las representaciones culturales entre Europa y el nuevo continente. Destaca cómo, desde un sentido cultural, los latinoamericanos que se desplazan hasta Europa poseen elementos y rasgos culturales que los separan y los unen a una cultura que, sintiéndola extranjera, es la matriz en donde se ha gestado la cultura latinoamericana. Elementos culturales personificados en el cuento con una carga de humor e ironía ante la vida, el amor y la muerte, visto como elementos propios del realismo mágico.

La luz es como el agua es el penúltimo relato analizado por **Judit Uzcátegui**, quien tituló su ensayo “El mundo imaginado”, analiza las andanzas humanas tras la sombra de la imaginación y establece las posibilidades de relación con el mundo, señalando el fino trabajo de García Márquez para conectar todas estas posibilidades con el acto ficcional de su universo narrativo. Uzcátegui, apoyada en Gadamer, dice que la imaginación, no es un comportamiento social, sino un

latir de vida y en este palpitar, se originan las manifestaciones sociales y culturales. Sustentó todo su análisis en Mircea Eliade, Edgar Morin, Gilbert Durand y Lévi-Strauss. La creación literaria se establece en el imaginario de la narración para jugar diferentes roles, no solo desde el punto de vista estético, sino también desde lo cotidiano y ofrece la refracción de un mundo real que activa y consolida el juego ficcional. Un juego que, según los estudios antropológicos de Huizinga, es un evento primario del humano que nos abstrae y nos transporta a otras realidades fuera de lo cotidiano con la peripecia de rechazar mundos existentes o edificar mundos desde la carencia.

El rastro de sangre en la nieve en "Eros y Tánatos en el recuerdo", de **Malena Andrade**, abre una puerta del pensar en la dilatada morada en la que habita el ser y los múltiples destinos por los que nos lleva la vida, desafiando las fronteras entre el amor y la muerte en un mismo cohabitar. En un angustioso, mágico pero fascinante recorrido simbólico; la metáfora del viaje, la sangre y la nieve constituyen la maquinaria del desarrollo analítico de este relato. El viaje representa el paso hacia lo nuevo y lo desconocido pero, paradójicamente, un desplazamiento hacia lo viejo, como final de lo que no conocemos, es la metáfora del transitar entre las fronteras y los sin-fronteras de la vida y la muerte, conducido por Eros como sentido de la vida y Tánatos, destinatario de la muerte.

La sangre, como lo más originario que proporciona la vida, junto al viaje, simbolizan la huella que dejamos en este mundo transitado, el camino al desembarque y llegada a la muerte. La nieve en un invierno infértil y frío es la metáfora de la muerte. Tres símbolos que interpretan el impulso de Eros y Tánatos en el fluir de la vida y el camino a la muerte.

Por último, esta introducción ha sido un resumen preliminar de los principales planteamientos abordados en cada uno de los análisis que contiene este libro. Un agradecimiento especial para estos críticos, amigos de la literatura, del arte y de la poesía, quienes han conocido de cerca las sombras alargadas y tristes del exilio, de la inmigración y del peregrinaje. Todos coleccionistas de ausencias, capaces de tejer en sus memorias los imposibles del regreso que dibujan las fronteras entre el sueño y la vigilia. Estos críticos saben de la valija y de los elementos que contiene; pero mucho más, del vuelo del pensamiento tan similar al aleteo de las mariposas. Conocen las recetas de remedios ancestrales y han sido cómplices de los secretos de la luz y del agua. Son peregrinos alquimistas de la palabra, del verbo que se transforma en guardián de la memoria escrita de García Márquez. Todos ellos saben de recuerdos, fotografías sepias, rostros amados que se repliegan en la fragilidad de la memoria y la melancolía. Son peregrinos que descubren la realidad y la plasman en un lienzo escritural, mezclado mediante el círculo cromático de las tonalidades de lo posible con lo imposible, transformando las luces y las sombras de la escritura de García Márquez en reflejos que esperan por nuevos lectores, quienes también descubrirán en cada línea de los cuentos peregrinos sus rostros, añoranzas y lejanías que se pueden traslucir impávidamente en *El mar de los imposibles*.



Cuentos que sobrevivieron para peregrinar



María Daniela Flores de V.

Exordio

“Los cuentos atribuyen muy fácilmente las mismas acciones a los hombres, a las cosas y a los animales”.
Vladimir Propp

Somos narración y, al mismo tiempo, narradores. Todo lo vivido se transforma en textos que contamos a otros, pero también a nosotros mismos. Algunas historias son hermosas hasta casi tocar lo inefable. Otras pueden ser tan cotidianas y repetitivas, que al ser contadas evocamos una suerte de leyenda urbana, que pudiera ser creíble o no. Algunas son hermosas, de color rosa y de olor a lirios blancos; es en estas donde quisiéramos vivir en estado permanente; pero también, en el libro de la vida que transita inexorablemente hacia la muerte, hay historias de terror, intriga, misterio y ocultamientos que anhelamos borrar o al menos poder editar, para no tener que vivir y morir dentro de ellas.

La narración de cuentos es parte de la existencia del ser. Contamos para olvidar y también para recordar. Plasmamos en palabras o imágenes lo vivido para desahogar o para llenar el alma, pues, dependiendo del camino transitado, como escritores de nuestra propia historia, tenemos el poder de recrear los instantes, de reflexionar sobre ellos y de fortalecernos en este devenir.

Los cuentos son como un caleidoscopio que a contraluz adquieren diversas formas coloridas, que varían según el ojo de quien lo lea, lo escuche y también de quien lo cuente. Pero lo que nunca cambia es el placer inmenso que da la narración y la interpretación que hagamos de los textos.

Esta introducción acerca del cuento nos permite adentrarnos en la simbología de *Doce cuentos peregrinos* (1992), del Nobel colombiano de literatura Gabriel García Márquez, narrador que con maestría nos regala un prólogo al estilo de los mejores cuentos. La historia misma del proceso vivido para la creación, sobre cómo fueron concebidos los relatos que conforman esta antología, está marcada por la sombra del desarraigo, en el transitar las tierras del exilio, donde éstos logran discurrir entre los pliegues de un realismo mágico, que intenta ayudarnos a comprender temas universales como la vida, la muerte, el amor, el sexo, el erotismo, la locura y la santidad, entre otros aspectos.

Una docena de historias viajeras salvadas del olvido

Corría el año 1992, en un mundo en el que los avances no se detenían. Pues, mientras que en Barcelona se desarrollaban los Juegos Olímpicos, también ocurría la caída del comunismo en Europa del Este con la disolución de la Unión Soviética. Lo que indudablemente significó un cambio radical en el mapa político mundial. Una manifestación más del hilo invisible que nos une como una sola especie que se influye y afecta mutuamente.

Por su parte, en materia de tecnología, se popularizaba el internet, los primeros teléfonos móviles comenzaban a ver la luz, mientras que la NASA lanzaba la sonda espacial Galileo a Júpiter, y aquí en la Tierra, se estaba descubriendo en Egipto la tumba de Tutankamón.

En medio de estos cambios, Gabriel García Márquez decide regalarnos una docena de cuentos metafóricos de la vida, la muerte, la identidad, el desarraigo y la peregrinación. El autor, en el prólogo de esta obra, muestra al lector una especie de línea de tiempo bastante larga, en la que va trazando los relatos; los abandona, los retoma, los extravía y hasta piensa dejarlos en la sombra. Un amplio grupo de ellos, debido a los vericuetos del destino, no sobrevivieron, en un claro paralelismo con la existencia humana, donde el más apto logra cantar victoria, la literatura confirma su estrecho y casi inseparable reflejo de la vida misma.

De sesenta y cuatro historias que originalmente fueron escritas por el Nobel de literatura colombiana, una treintena fueron reconstruidas. Sin embargo, al tomar distancia y observarlas, su creador terminó por dictaminar que entre ellas sólo dieciocho seguían siendo rescatables del olvido, de las cuales, al final, sólo doce seguirán teniendo larga vida. Una existencia que, por el momento, ya lleva algo más de treinta y tres años viajando por el mundo, en diferentes culturas y haciéndose del deleite de muchos de nosotros, que seguimos anhelando alimentar nuestro imaginario a través de cuentos cortos, pero sustanciales durante nuestras horas de ocio.

Gabriel García Márquez reconocía la necesidad de expresarse mediante la palabra escrita; comienza a volcar en los cuadernos escolares de sus hijos una serie de cuentos cortos y así, inicia un viaje de adentro hacia afuera, que termina de ser definido en el país de los aztecas como “un libro de cuentos

interconectados entre sí por su unidad interna, tono y estilo, de tal manera que terminan siendo inseparables en la memoria del lector” (García Márquez, 1992, p. 9).

Esta manera de maquetar una obra narrativa muestra la conciencia del autor y su proceso de creación literaria. Pues, la literatura sólo vive en la medida en que el lector la analiza, le da sentido y la utiliza como puente asincrónico entre sus propias vivencias y su cosmovisión.

El tránsito le hizo comprender a García Márquez que la escritura empieza también en los tiempos libres. Se abandona cuando el cansancio hace mella. Pues escribir, como la vida misma, se desarrolla sobre el terreno de las circunstancias, de las ganas y de lo vivido. Un lugar en el que, algunas veces, seguir sin querer nos puede llevar incluso a toparnos con un muro insalvable, que de igual manera nos puede obligar a volver sobre nuestros pasos e intentar un nuevo camino.

Una docena de finales inverosímiles

El número doce es símbolo en muchas culturas, se asocia a la totalidad; es el número divino que encarna la perfección espiritual y la conexión con lo trascendental según los expertos en la numerología, cuyo fin es la exploración de la relación que se establece entre los números y los eventos de la vida. Es un número que se repite en muchas historias que han sido contadas de generación en generación por la humanidad misma, en el que se representa la intuición, la voluntad, la unión entre el cuerpo, la mente y el espíritu, así como la convergencia entre la energía del comienzo del uno (1) y, al mismo tiempo, la dualidad del dos (2).

Doce fueron los dioses del Olimpo griego, doce los mandamientos que Dios le entregó a Moisés en las tablas de la ley que regirá la vida moral de los hombres, doce los apóstoles que Jesús eligió para propagar su legado, doce también las tribus de Israel, doce los meses de nuestro calendario y doce los signos del zodiaco. Incluso, en algunas culturas antiguas se llegó a dividir el día en dos partes, cada una de doce horas, división que sigue rigiendo nuestro tiempo.

En la astrología, este número mágico está relacionado con la posición de los planetas y las casas astrológicas, y a su vez con áreas específicas de la vida del hombre. Al sumar los componentes de esta icónica cifra, se obtiene como resultado el simbólico número tres, que es asociado con la creatividad, la expresión artística y la comunicación, producto de la combinación energética que se genera en los procesos creativos y que es la expresión del equilibrio que el artista logra al integrar en su obra aspectos opuestos de la vida mediante su arte.

También esta cifra representa evolución personal, expansión en un andar hacia lo positivo, la conexión con la sabiduría divina y la dirección espiritual, algo así como un puente directo entre lo divino y lo mundano, que hace plausible la presencia de lo sagrado en la cotidianidad, por lo que se puede entonces experimentar aquello que trasciende por sobre lo meramente terrenal.

Pero más allá de esta simbología tal vez mística, también, docenas de elementos, tienen su simbología en el plano de la ciencia y la aritmética, en tanto que, un año de nuestro calendario es el número de veces que la luna gira alrededor de nuestro planeta, así mismo son doce las divisiones espacio-temporales de los cuatro puntos cardinales por los tres planos del mundo. De igual manera, el doce se hace patente en lo

relativo a la complejidad interna del universo, como resultado del producto aritmético de los cuatro elementos (fuego, tierra, aire y agua) por los tres principios alquímicos (azufre, sal y mercurio).

En la mitología fueron doce los trabajos de Hércules para sanarse y así alcanzar la tan anhelada inmortalidad; son doce también los titanes del tiempo inmemorial junto a doce los dioses olímpicos. Y finalmente, si hablamos de textos que, mediante la escritura, nos dan cuenta de nuestro devenir histórico, en la Biblia este número aparece tantas veces que nos da luces sobre lo interesante del mismo. Desde Jacob, que tuvo una docena de hijos, este misterioso ejemplar de la numerología, representado por la unidad y la dualidad, aparece muchas veces en el Apocalipsis.

¿Sería el simbolismo del doce lo que hizo que Gabriel García Márquez, luego de tantos años de dar vueltas y vueltas a sus escritos, decantara por elegir este número que trasciende, que eleva, que transforma y que crea una relación entre la unidad como génesis de lo creado y la dualidad entre el bien y el mal, la vida y la muerte, el amor y el odio?

Cuando el realismo es tan mágico que merece ser narrado

Conocer la simbología del número doce en el título de la obra que nos ocupa, conlleva necesariamente intentar desentrañar el significado, tal vez místico u objetivo de los cuentos, que pueden ser cortos en algunas ocasiones y en otras, una narración amplia y detallada, creada para ser conocida, interpretada e interiorizada por aquel que, por el puro placer de leer, dedica su tiempo a adentrarse en mundos fantásticos, que entrañan entre sus líneas reflexiones y filosofías; algunas veces tan profundas que la comprensión meramente humana

no logra asimilar, pero que el alma del lector atisba que eso, que otro está contando, es importante para la comprensión del mundo que lo circunda.

Los cuentos son espacios narrativos cargados de arquetipos, significados e historias. Narraciones atemporales, mágicas, fantásticas o aventureras, que poseen los caracteres que demarcan entre sus líneas valores, creencias y temas universales, que el hombre ha utilizado por mucho tiempo como un camino para dar y conocer historias de vida, que sin duda alguna enriquecen la existencia de quien la lee.

Los cuentos, al ser leídos, abandonan la muerte de las letras, en un viaje a diferentes épocas, presentes o pasadas, pero sobre todo es un transcurrir hacia la propia condición humana, que constantemente se debate entre el bien y el mal, para conformar la estructura inacabada de su autoconocimiento.

Mientras se leen las historias que García Márquez ha compilado en *Doce cuentos peregrinos*, el lector puede ir viendo, a través de esta estructura narrativa, una representación simbólica de sus propios conflictos internos que se van gatillando de manera automática desde su inconsciente, por medio de los elementos, las figuras y los conceptos que, de manera casi mágica, este autor ha logrado presentar mediante los signos.

Estos doce cuentos guardan con mucha discreción entre las solapas de sus líneas una simbología poderosa que, mientras se dejan leer, van desnudando ante el lector asuntos que no sólo le invitan a la reflexión sobre el final de la vida, sino también sobre otros aspectos que la humanidad va experimentando durante su andar.

Es así que entre los doce cuentos se pueden asomar asuntos como el poder femenino, el amor, el matrimonio, el pecado, la inocencia, la libertad, la maldad, la fuerza

espiritual, la seguridad y la armonía; en fin, la vida misma, que, invariablemente de las circunstancias de los personajes, van caminando hacia su destino final, pero que mientras tanto ¡viven!, unos más y otros menos, pero todos ¡viven!

Simbolismo del peregrinaje

No tenemos la posibilidad de saber si, antes del sueño que tuvo García Márquez de su propio entierro, se había planteado la posibilidad de escribir sobre la muerte, pero de lo que sí podemos estar seguros es que este hombre de las letras había cavilado muchas veces sobre este tema, pues todos, de una u otra manera, lo hemos hecho, en privado, en familia y hasta con los amigos. A propósito de las amistades resulta curioso ver que en este sueño de despedida, García Márquez estuviese con sus amigos, sólo entonces comprendió "(...) que morir es no estar nunca más con los amigos" (p. 8). Queda claro entonces que, para él, los amigos fueron de gran valor en su vida, sin nombres específicos, sino a través de una definición como el concepto de ser el "amigo" de alguien. Porque al haber vivido en el exilio, con poca familia, con sólo la certeza del desarraigo, quizás, este hombre fue comprendiendo que los amigos pueden llegar a ser ese amor sublime que huele a familia.

El peregrino que él mismo fue lo llevó a refugiarse entre sus narraciones, esas emociones y sentimientos que experimenta el ser cuando se ve alejado de sus querencias y de sus raíces, pues más allá de la belleza de las nuevas aventuras y vivencias, la certeza del no retorno puede despertar en el ciudadano del mundo un sentimiento de eterna despedida de

los amores familiares, de los olores de sus tierras, de los sabores de la cocina, pero sobre todo, del deseo de respirar por última vez el aire de su país.

Más allá de lo que el autor indica, que estos papeles y notas sueltas viajaban, se perdieron, se borraron, se salvaron y estos doce elegidos hayan sobrevivido “al por si acaso”, resulta interesante revisar también el simbolismo de la palabra peregrino, que puede ser verbo y a la vez adjetivo; que entraña, así como la literatura misma, un significado individual para cada quien, en función de lo que sus vivencias y cómo su bagaje cultural le ha marcado la vida.

El peregrinaje del exiliado es también un duelo, un adiós que probablemente sea definitivo, porque la muerte lo busca y encuentra allá en donde sea que el cuerpo esté, así como se lo hizo entender uno de los amigos del propio García Márquez que asistía a su entierro, cuando con “una severidad terminante” comprendía que se había acabado “la fiesta” de la vida, la celebración de las cotidianidades y el festejo del respirar.

Ahora bien, es preciso señalar que, la palabra peregrino deriva del latín *peregrinus*, simbolizando así la travesía de la vida, y cuyos sinónimos pasan por acepciones como extranjero o forastero, es decir, alguien que viene de afuera, que no pertenece al lugar. Es entonces una manera de hablar de alguien que viaja a un espacio lejano y que en la mayoría de los casos es un lugar desconocido.

Ser peregrino puede ser entendido desde dos puntos de vista: en primer lugar, desde lo místico-religioso, puede ser alguien que se aventura a realizar un viaje, que por lo general se hace caminando hacia un destino sagrado, que guiado por su objetivo puede tener uno o varios significados, pues podemos hacer un peregrinaje en búsqueda de la redención, la expiación y/o para nuestro propio crecimiento personal.

En segundo lugar, podemos ser viajeros errantes, por el solo placer de experimentar y descubrir lugares, aromas, costumbres y emociones no conocidas, lo que de igual manera puede llevarnos a un viaje de autodescubrimiento y crecimiento en los diferentes planos que componen nuestro ser íntimo.

De cualquier manera, ser peregrino puede conducirnos a apreciar la diversidad, vivir el momento presente de manera más plena, vivir justo en el momento tangible; puede significar una visión más tranquilizadora, según las circunstancias de cada cual. Pero para otros tantos, el estar en el aquí y en el ahora; puede resultar tan martirizante que no dudan por un segundo en dejarse llevar por la imaginación, la creación de mundos mejores y, por qué no, de espacios posibles.

García Márquez nos brinda doce historias diferentes que ilustran lo que esos personajes han experimentado en su peregrinaje hacia la búsqueda de significado. Desde esta perspectiva ser peregrino es más profundo que ser viajero, y eso, es tal vez, lo que este autor buscó reflejar al elegir este título para su obra, pues no quiso simplemente contar cuentos, ni que estos causalmente fueran una docena, sino que al adjetivarlos como viajeros hacia la diversidad, quiso probablemente que sus hipotéticos lectores, hicieran también un viaje hacia su interior, en búsqueda cada cual de su propia verdad, de su sabiduría y que mediante este recorrido, lograra encontrar un sendero que lo llevara sobre el largo camino de la trascendencia, afrontando, pues, sus propios miedos y desafíos, que una vez más, es necesario advertir, son aspectos revestidos de singularidad.

Ahora bien, este viaje de reflexión, que se puede hacer también mediante la lectura literaria, como en el caso que nos ocupa, puede llevarse a cabo como un proceso, en el que,

deseablemente, se genere un cambio personal-emocional, un crecimiento en la fe y en los conceptos que nos hacen comprender el mundo.

Estos doce cuentos peregrinos pueden ser vistos como un viaje constante hacia el destino final, en donde es necesario el desprendimiento de las cargas pasadas o como un acto de fe en nosotros mismos. También, como la necesidad de construir un camino de apertura, confiando incluso en lo desconocido, y de manera especial, como una cuestión de perseverancia ante los desafíos físicos, emocionales y espirituales, que cada quien enfrenta en su propio viaje por la vida.

Así que leer esta docena de fascinantes experiencias humanas puede significar no sólo pasar un rato de ocio frente a un libro, sino que además puede convertirse en un atreverse hacia la empatía de comprender el mundo de quien se desarraiga, de quien ve pasar su vida mientras llega su muerte, lejos de sus querencias, de su lugar seguro, de los abrazos que huelen a familiaridad y pertenencia.

Esta oportunidad de ponerse en el lugar del otro es también otra de las tantas bondades de la lectura literaria, de los muchos rincones habitables para que el lector pueda crecer, ascender y trascender, a través de las líneas que insinúan lo que algunas veces cuesta tanto mostrar a quien no ha vivido experiencias similares en su propia carne.

Es así como García Márquez también nos cuenta, entre las líneas que conforman el prólogo de *Doce cuentos peregrinos*, que un escritor posee "(...) el placer de escribir, el más íntimo y solitario que pueda imaginarse, y si uno no se queda corrigiendo el libro por el resto de la vida, es porque el mismo rigor de fierro que hace falta para empezarlo se impone para terminarlo" (p. 9). Es decir, que escribir es un verdadero acto

de valentía. El oficio de la escritura nos muestra situaciones en las que debemos decidir cuándo comenzarlas y, en ocasiones, algunas veces altamente dolorosas, cuándo terminarlas.

Palabras finales

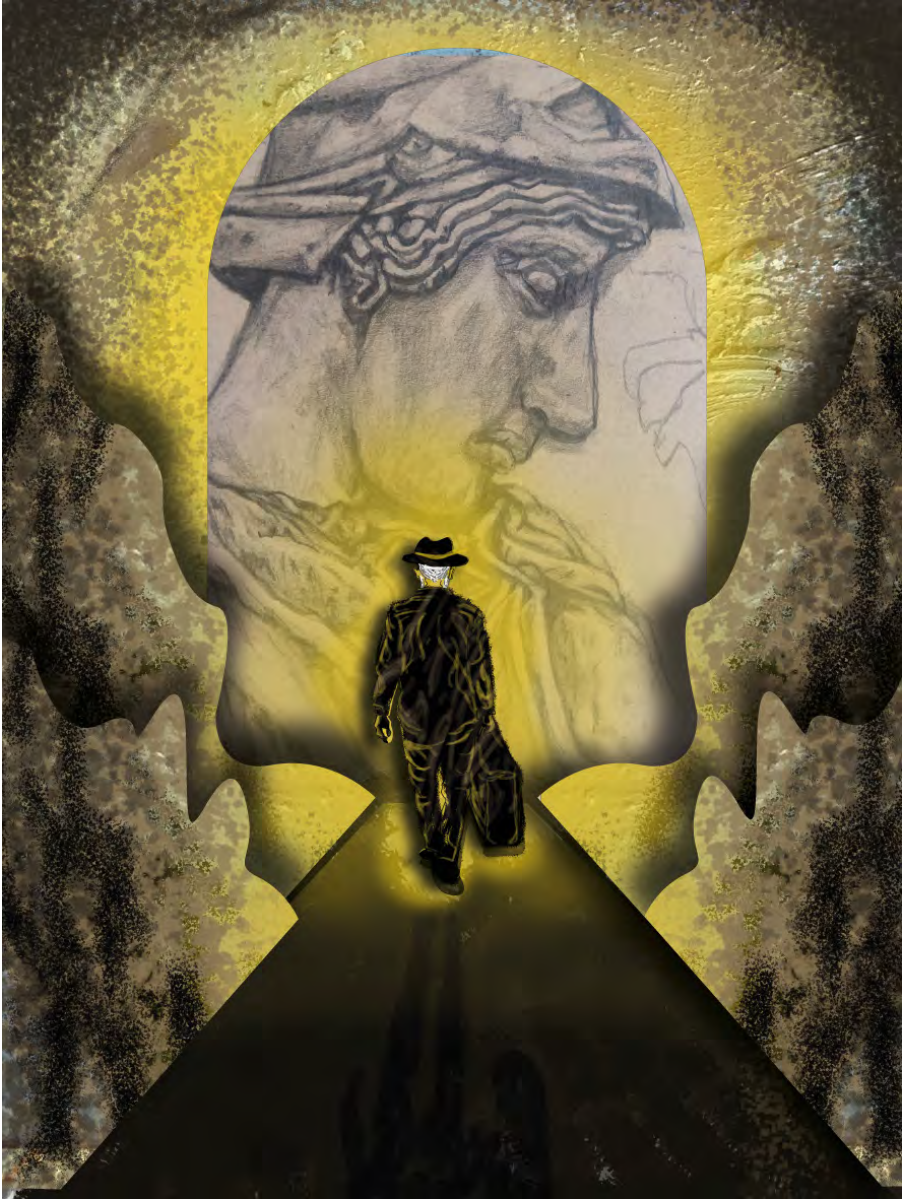
Gabriel García Márquez, deja entrever en las palabras de inicio de esta obra narrativa, algunos aspectos que, para todo escritor, deberían ser tomados como consejos desde la maestría de lo vivido, cuando se elige como misión de vida el arte de la escritura, especialmente cuando esto se hace "(...) por el puro placer de narrar, que es quizás el estado humano que más se parece a la levitación" (p. 13). Muestra en sus cuentos sentimientos y sensaciones que afloran mientras se escribe, y que él mismo logró contrarrestar usando la libertad de reescribir y de autocriticarse, para optimizar su obra hasta alcanzar lo más cercano a lo que realmente se quiere expresar. ¿Será perfeccionismo, humildad o inconformidad? O tal vez sea simplemente una enorme capacidad para "(...) sobrevivir a las perversidades de la incertidumbre" (p. 13), como él mismo lo describe.

Quien se atreve a escribir para otros, quien desea narrar para ser leído, comprenderá entonces que, no se escribe sólo desde la cognición, sino que además, la escritura está cargada de emoción, sentimiento y razón. Pues si se escribe algo para ser leído, se debe tener claro que será el mismo lector quien juzgará si el texto es capaz de entrar en su esencia, o si pasará a ser un grupo de letras más, que expresan sin decir mucho.

A eso le llaman "crítica", palabra que puede mimetizarse entre un oscuro abismo de desilusión o atravesar la claridad que da la luz de los buenos elogios. La crítica, también, puede provenir de cualquier lector o de aquellos que de manera

profesional se dedican a ello. Las críticas que han surgido en torno a estos doce cuentos peregrinos han dejado entre sus líneas la opción de ser clasificadas según las luces y las sombras de lo que se ha dicho, que van desde las “positivas”, pasando por las “más matizadas” hasta llegar a las que se han denominado como las “generales”. Sin embargo, y a pesar de las críticas, los doce cuentos seguirán viajando y mostrando la cultura de un caribeño, de un colombiano eterno, ejemplo de éxodo y de realismo mágico.





CAPÍTULO I



El postrer aliento: una tragicomedia compartida
Buen viaje, señor presidente

Sonia Andrade de Noguera

Exordio

Salió con un traje cualquiera, afuera la multitud lloraba. Cabizbajo
y distante sólo apretaba fuertemente sus bolsillos. Mi tesoro, mi
recompensa. Así fue su último adiós.
Sonia Andrade

La narrativa de Gabriel García Márquez, ampliamente reconocida, invita a explorar un universo paradójico y estético donde la ironía, la comedia y una profunda reflexión social se entrelazan de manera magistral con el realismo mágico. A través de sus obras, el autor logra exteriorizar de forma estética aspectos subrepticios de personajes que, a menudo, reflejan la realidad de individuos que transitan por las calles y laberintos de nuestras ciudades latinoamericanas. Esta conexión con la cotidianidad y las bifurcaciones humanas permite que sus relatos se conviertan en pequeñas tragicomedias que, aunque a veces resultan quijotescas, ofrecen una visión profunda de la condición humana en sus múltiples y disímiles facetas.

En el ámbito literario, la obra de García Márquez se distingue por crear una narrativa capaz de fusionar lo real con lo fantástico, instituyendo un espacio donde el sarcasmo se convierte en un recurso esencial y hasta cierto punto referencial para la construcción del correlato propuesto.

Los personajes que pueblan sus historias no son meras invenciones, sino representaciones vívidas que interactúan en atmósferas compartidas, marcadas por la presencia cultural y las intermediaciones simbólicas con la cotidianidad. Alegrías, sufrimientos y un amasijo de emociones contenidas son el caldo de cultivo para generar una narrativa vigorosa y altamente atractiva. Esta dualidad entre la comedia y la tragedia se manifiesta en situaciones que, aunque pueden parecer absurdas, revelan verdades profundas sobre la existencia y las relaciones humanas.

La prosa de García Márquez, rica en matices y simbolismos, permite al lector sumergirse en un mundo donde la risa, las dudas, el sarcasmo y el llanto coexisten en un equilibrio estético providencial. La técnica narrativa, en medio de sus propias particularidades, no solo ameniza la imaginación, sino que también invita a la reflexión sobre la complejidad de la vida y las contradicciones inherentes a la existencia misma.

Espejos de vivencias: una tragicomedia

Los relatos de Gabriel García Márquez se convierten en un espejo que refleja las vivencias de muchos latinoamericanos, ofreciendo una crítica sutil pero incisiva de la sociedad y sus múltiples maneras de crear cotidianidades compartidas, fracturadas y disímiles, cercanas a la tragedia, pero imbricadas a lo cómico. Estudios sobre la tragicomedia dejan al descubierto sus grandes componentes: lo trágico y lo cómico o risible. Ambas caras de una misma moneda dan lugar a una visión simbólica e irónica de una determinada construcción humana. A este tenor, la tragicomedia también es un espacio amplio,

versátil y complejo que hilvana lo caótico y triste de la vida combinada con aspectos risibles y desenfadados que emergen en un espacio de humor catártico.

El humor, en su esencia, actúa como un elemento fundamental que infunde vida al desorden, ofreciendo una perspectiva ágil y contundente que desafía los confines de una realidad que a menudo se presenta como implacable y dolorosa. En medio de las dificultades que cada personaje enfrenta, el humor se convierte en un refugio, un espacio donde la risa puede surgir incluso en los momentos más oscuros, permitiendo ver un propósito de vida más allá de la adversidad y los resquicios concomitantes.

Llama la atención que la tragicomedia se apropia tanto de personajes como del entorno para crear una idea desafiante del poder, las convenciones sociales y la posible búsqueda del sentido de la vida. En este contexto de elaboraciones simbólicas, el recorrido de cada personaje habla de vidas fracturadas, anárquicas, hostiles, pero con restos de una humanidad anhelante de nuevos senderos y renovadas esperanzas.

La tragicomedia, en medio de su intencionalidad estética, se distingue por su capacidad de entrelazar la risa y el llanto, activando así una tercera vía de escape ante las intemperies de la existencia. Este tejido emocional permite la creación de personajes y narrativas que exploran una variedad de dilemas existenciales, ofreciendo una mirada profunda y multifacética sobre la condición humana.

La riqueza y expresión de estas tramas radica en su habilidad para resonar en medio de diversas experiencias cotidianas, lo que las convierte en un espejo simbólico y polifacético parecido a la realidad que todos vivimos.

Debido a esta conexión intrínseca con la vida, la tragicomedia se convierte en un recurso literario invaluable para examinar temas universales que afectan a la humanidad y que, más aún, son parte de cualquier trayectoria vital. A través de cada personaje, se pueden observar las luchas, los anhelos y las contradicciones que forman parte de la existencia y de la vida diaria. Esta forma de narrar no solo entretiene, sino que también invita a la reflexión, permitiendo que el lector se identifique con las situaciones y emociones presentadas en la obra.

En este contexto de análisis crítico, se elige el enfoque de la tragicomedia para analizar un texto narrativo del reconocido autor Gabriel García Márquez, específicamente de su colección *Doce cuentos peregrinos* (1992). La obra de García Márquez, caracterizada por su estilo único y su profunda comprensión de la naturaleza humana y los entretelones culturales, sirve de espacio reflexivo para desentrañar lo que hemos denominado “el postrer aliento”: una tragicomedia social, estudiada a partir del relato “Buen viaje, señor presidente”.

Desde este enfoque, la idea de la tragicomedia humana en la narrativa de dicho relato se manifiesta a través de la exploración detallada de cada uno de los personajes, incluyendo la manera en que estos construyen su realidad, siempre inmersa en carencias y desafíos. La complejidad de sus interacciones y la diversidad de sus perspectivas permiten una comprensión más profunda de la condición humana, revelando tanto los aspectos trágicos como los cómicos de cada experiencia.

Al analizar la obra, se puede observar cómo cada personaje aporta una visión única que enriquece la trama y refleja tanto la dualidad de la existencia como los indicios intermitentes que agudizan la trama. Este espacio refleja las decisiones,

emociones y conflictos que enfrentan los personajes, lo cual ilustra un panorama simbólico y cultural más amplio de la sociedad en la que habitan. Esta amalgama de vivencias y reacciones humanas se convierte en un espejo que refleja las contradicciones inherentes a la vida, donde lo trágico y lo cómico coexisten y se retroalimentan de manera intrínseca.

Los personajes

El personaje principal es el Presidente, un hombre de setenta y tres años, que viaja a Ginebra, perseguido por una dolencia aparentemente fatal, muestra los rasgos de un anciano que lucha por mantener su dignidad mediante gestos, reflexiones y posturas elegantes en medio de una crisis de salud física y emocional. Este personaje, como muchos de los políticos ensombrecidos por la decadencia, está ubicado en una doble interfaz que le permite sostener una cierta dignidad y a la vez ser parte del ocaso moral marcado por una vida mediocre.

La trayectoria narrativa de dicho protagonista devela tres momentos que van mostrando la metamorfosis de una vida confinada a existir entre las sombras de la ciudad de los “desconocidos ilustres”. Con este estigma, la esencia de un presidente sin nombre se sumerge en la carencia y la despersonalización. En un “alguien más” que mantiene aires de elegancia y un porte agotado, pero resistente y elocuente a la vez, el narrador textualmente dice que “era un desconocido más en la ciudad de los desconocidos ilustres” (García Márquez, 1997, p. 17).

La primera etapa muestra a un personaje decadente, enfermo y con un cierto aire de dignidad fingida y estoicismo trágico. En esta fase, el presidente se ha entregado a una muerte inminente y deambula en un país extraño, sin un sentido de

vida y con las fantasías premonitorias que acompañan a los exiliados. Según Luis Carlos Herrera (s/f), "Aparece Europa como refugio para tiranos exiliados de algún país latinoamericano, donde Ginebra se constituye en ciudad de los desconocidos ilustres" (p. 131). En este contexto de incertidumbre, el espectador se conecta con la decadencia de una vida sumida en la incertidumbre de una enfermedad fulminante y una operación poco alentadora, donde "hasta sobrevivir parece indigno" (García Márquez, 1997, p. 36). Como corolario de una vida poco halagadora surge el encuentro y la subsecuente amistad con Homero Rey. Entrará en acción la fase de una agonía compartida entre miserias y espasmos burlescos.

La segunda etapa se centra en la agonía compartida y nos sumerge de nuevo en la tragedia y la desazón existencial. Ahora el presidente se hace amigo de Homero y de su esposa Lázara Davis, e inician un viaje de fracturas humanas intermitentes. El triángulo se posesiona de una relación colaborativa barnizada por el interés y los posibles beneficios subrepticios. Cada personaje buscará lo propio, mientras la vida se encargará de dar sus lecciones.

Esta última fase, denominada el postrer aliento, marca un giro significativo en la historia. Lo que había sido una evolución gradual y relativamente predecible de los acontecimientos narrados se ve alterado por una ruptura en la dinámica de la amistad. Las estrategias que Homero Rey había diseñado con tanto cuidado se desmoronan, llevando a una inversión de roles donde el cazador se convierte en cazado. "Homero, administrador meticoloso de sus fondos exiguos, pagó las cuentas del hospital y se lo llevó en su ambulancia (...) Se instaló en la alcoba de los niños" (García Márquez, 1997, p. 41).

La armonía en el seno familiar, a pesar de su fragilidad, se ve completamente alterada con la llegada del presidente, quien se convierte en un nuevo integrante del núcleo familiar. Esta situación genera una serie de tensiones y desafíos que resultan difíciles de manejar, ya que la figura del presidente no solo implica una nueva dinámica en las relaciones interpersonales, sino que también introduce una serie de expectativas y responsabilidades que pueden resultar abrumadoras para los demás miembros de la familia.

En este momento crucial de la narrativa, la trama avanza a través de diferentes rutas significativas. El presidente, en un acto de valentía y determinación, decide sacrificar simbólicamente a sus colaboradores más cercanos, lo que representa un nuevo comienzo para él. Este sacrificio no solo es un gesto de empatía, sino también una forma de purificación que le permite manejar la idea de regresar a su patria con un renovado sentido de propósito y vigor. Su renovada vitalidad no es solo física, sino también emocional, ya que se siente más fuerte y preparado para enfrentar los desafíos de un cuerpo viejo y achacoso.

A medida que el presidente se aproxima a su nuevo destino y desligado de toda atadura, su mente se llena de visiones marcadas por un regreso triunfal. Esta nueva motivación le imprime un postrer aliento, sustentado por una tragicomedia compartida. Este anhelo de un retorno glorioso no es solo un deseo personal, sino también un compromiso, bastante sospechoso con su nación. Su objetivo es claro: restaurar el honor que se ha perdido a lo largo de los años.

El narrador lo dice de la siguiente forma: "se sentía tentado de volver a su país para ponerse al frente de un movimiento renovador, por una causa justa y una patria digna, aunque fuera por la gloria mezquina de no morir de viejo en

su cama" (García Márquez, 1997, pp. 42-43). La imagen de su pueblo unido y esperanzado lo impulsa a seguir adelante, a pesar de los obstáculos que pueda encontrar en el camino.

La historia, en medio de un recorrido cómico y trágico a la vez, se convierte en un viaje de redención y esperanza. El presidente, al sacrificar a sus inesperados asistentes, no solo se libera de las ataduras del pasado, sino que también se prepara para asumir un papel más grande en la reconstrucción de su país. Su visión de un futuro brillante, donde el honor y la dignidad son restaurados, lo motiva a trabajar de una forma paradójica y risible.

La transformación que está experimentando, concebida como un doble aliento de vida, no se limita a ser un simple suceso en su trayectoria personal, sino que se erige como un punto decisivo que refleja la resiliencia de un líder desgastado, cuya figura ha sido prácticamente borrada de la memoria colectiva que vive de traumas y milagros intermitentes.

Este instante de cambio no solo implica una evolución interna, sino que también invita a la reflexión sobre la mentalidad que rodea a aquellos que han ocupado posiciones de poder, a menudo y con frecuencia olvidados por la sociedad. Estas mentalidades, aunque envejecidas y desgastadas, siguen dando su propia forma de resurgimiento y, como el ave Fénix, renacen de las cenizas en el momento menos esperado.

Homero Rey: un personaje importante que se convierte en el aliado perfecto y hasta cierto punto en un lugar de encuentro histórico. Chofer de la ambulancia del hospital al que asiste el presidente, se presenta como un hombre pobre que solo hace una comida al día. Ambos paisanos comienzan un camino de amistad que los llevará por una ruta de vida imprevista y a todas luces divertida. ¿Puede la plebe unirse con un semidiós? ¿Puede un semidiós descender tan bajo

como para tocar las desenfadadas carencias del pueblo? Como chofer de ambulancias del hospital al que asiste el presidente, Homero se informa del estado de la salud de este personaje furtivo y que pareciera ser la única persona que cree en la dignidad de este derrotado y caduco presidente. Este interesante personaje, está inmerso en un trabajo poco halagador y una rutina de vida con una sola comida diaria, una familia con carencias y una mujer rencillosa.

Después de un seguimiento al presidente, con un propósito al principio poco inocente y de interés personal, logra acercarse y hablar con éste en un acto de auto-conocimiento, de revelaciones y, de auto-reconocimiento del uno con el otro. Una vez establecido el diálogo logra sincerarse con el presidente y le comenta sus primeras intenciones. En una conversación barnizada por ironía y las emociones a flor de piel, Homero le confiesa que lo ha seguido día a día para saber con exactitud su estado de salud a fin de ganar un poco de dinero con su funeral. Pese a esta realidad de vida fracturada y de intenciones subrepticias, ambas carencias comienzan una ruta que se va amalgamando por diferentes situaciones y conflictos.

Una extraña y disimil amistad se establece entre ambos personajes, unida por un viaje lleno de mentiras y dificultades. A medida que avanza la historia, se revela la verdadera intención de Homero hacia el presidente: “venderle el funeral completo, incluido el embalsamamiento y la repatriación. Poco a poco se fueron dando cuenta de que la muerte no parecía tan inminente como al principio” (García Márquez, 1997, p. 28).

La relación entre Homero y el presidente es peculiar, ya que se basa en la necesidad mutua de sobrevivir en un mundo lleno de privaciones. A través de su viaje, enfrentan numerosos obstáculos y desafíos, lo que fortalece su vínculo y los lleva a

confiar el uno en el otro. El presidente le entrega unas baratijas para que ellos logren un dinero, pero al final del relato se descubre que tanto Lázara Davis como su esposo terminaron usando los ahorros que con tanto esfuerzo habían guardado, destinándolo para ayudar al presidente.

Lo que en un principio parecía una manipulación de parte de Homero se convirtió en una de las trampas del poder, porque los pocos ahorros fueron usados para ayudar a este hombre caído, pero que sigue saboreando los placeres de la manipulación. También Lázara, con todo y su estirpe heredada de una genealogía religiosa oscura y ecléctica, sucumbe a la aparente fragilidad del presidente. A medida que pasa el tiempo, ambos se dan cuenta de que la muerte no es inminente y comienzan a cuestionarse si realmente necesitan los servicios funerarios ofrecidos por Homero. Esta revelación cambia la dinámica de su amistad y los lleva a reflexionar sobre el significado de la vida y la importancia de aprovechar cada momento. Con la muerte un tanto distante de este panorama, y sabiendo que el presidente solo era un pequeño rastrojo en un lugar apartado del mundo, todos los planes se van diluyendo en un sinfín de nuevas fragilidades compartidas.

La extraña relación de Homero con el presidente lo obliga a acogerlo en su hogar, mientras se recupera de una operación que no tuvo mucho éxito. A medida que pasan los días, el presidente se convierte en un miembro oficial de la familia y ocupa un lugar tragicómico en este trío de personas que comparten privaciones y miserias de la vida.

Lázara Davis, mujer de Homero Rey, es el tercer personaje que entra en escena. El narrador la define como “una mulata fina de San Juan de Puerto Rico, menuda y maciza, del color del caramelo en reposo y con unos ojos de perra brava que le iban muy bien a su modo de ser” (García Márquez, 1997, p. 28).

Frustrada por no “cumplir el sueño de ganarse la vida como astróloga de millonarios”, funge como una compañera de vida poco usual, simpática y algo predecible. Es propicio citar lo que aduce Rubén Pelayo (2017):

A diferencia del apellido de Homero, “Rey de la Casa”, su esposa maneja el hogar. La ironía del nombre es producto de la cultura popular con base en el dicho “en la casa el hombre es el rey y la mujer es la que manda”. Lázara es mulata, disfruta del amor de su esposo y dos hijos y no es sumisa (p. 8).

En las primeras líneas se muestra escéptica ante la relación de su marido con este hombre derrocado y viejo, pero muy atractivo. A medida que avanza el relato, la astuta y simpática Lázara sucumbe también ante las necesidades del presidente, llegando a crear un vínculo materno que la lleva a confesar que lo ve como un hijo mayor.

Palabras finales

Al concluir la historia, Lázara y su esposo se ven atrapados por la tragedia del presidente. Al adoptar una postura de resignación trágica frente a la magnética presencia de este personaje que renace y se fortalece con una resiliencia enigmática, los tres pasan a ser parte de un triángulo de carencias compartidas.

Sin ser plenamente conscientes de ello, se convierten en espectadores y partícipes directos de las penurias de una existencia ajena, una vida que sigue un camino radicalmente distinto al suyo, ya que se nutre y se mantiene en el último

suspiro o el postrer aliento, convirtiéndose en el corolario de la tragicomedia, brindándole a este texto una vigencia social, cultural, política y narrativa única.

Y así, con su postrer aliento, el hombre avanza tambaleándose; su rostro azulado presagia un desenlace inminente. Todo parece estar consumado. Al voltear la cara en señal de adiós, lo vemos levantarse de sus cenizas, aferrándose con una determinación pertinaz a un futuro colmado de “mariposas amarillas” y sábanas que flotan en el aire como si fueran burbujas distantes y mágicas.

En la oscuridad del anfiteatro, el presidente mira de reojo a la audiencia que aplaude frenética. El ambiente se impregna de risas y de llanto en una conexión emocional abrumadora. Los gritos surgen de forma apabullante; el ambiente se rodea de pequeñas cenizas volcánicas, surgidas del corazón de cada espectador.

Quiero finalizar, tal como lo hice al comienzo de este ensayo, con un microrrelato que obsequio a García Márquez:

A lo lejos, el oído impávido del escritor escucha de nuevo los aplausos. Se levanta con sigilo y ve a un lector apretando en su corazón el libro: *Doce cuentos peregrinos*. La tragicomedia vuelve a comenzar a petición del público.

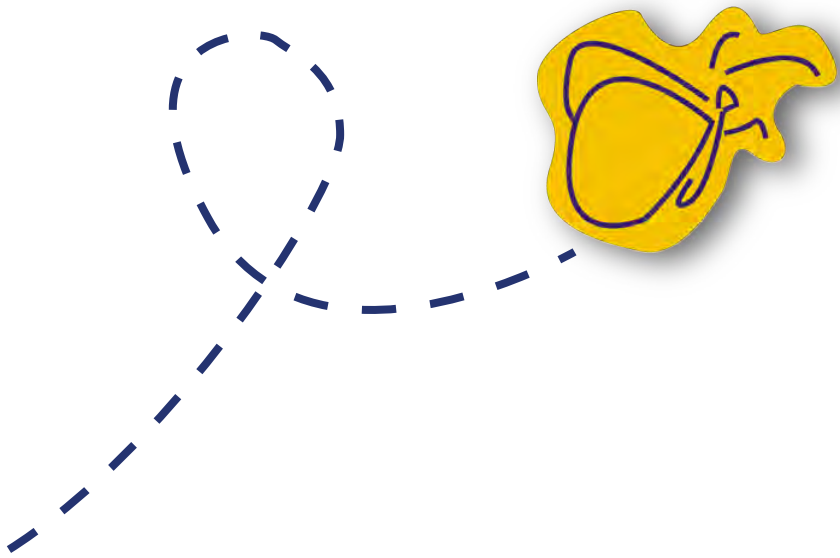
Sonia Andrade M.

Referencias

García Márquez, Gabriel (1997). *Doce cuentos peregrinos*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Herrera, Luis Carlos (s/f). "La identidad caribe en los 12 cuentos peregrinos". En: *Universitas Humanística*. Texto en línea.

Pelayo, Rubén (2017). "La magia del amor, los horrores de la muerte y otros temas en los cuentos de Gabriel García Márquez". En: *Boletín virtual*. Octubre, Vol. 8-10.





CAPÍTULO II



Margarito Duarte: el héroe romántico peregrino

La Santa

Ricardo A. Ruiz P.

Introito

¿Volver? Vuelva el que tenga,
tras largos años, tras un largo viaje,
cansancio del camino y la codicia
de su tierra, de su casa, sus amigos,
del amor que al regreso fiel le espera.
Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
sino seguir libre adelante,
disponible por siempre, mozo o viejo,
sin hijo que te busque, como a Ulises,
sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.
Sigue, sigue adelante y no regreses,
fiel hasta el fin del camino y tu vida,
no echés de menos un destino más fácil,
tus pies sobre la tierra antes no hollada,
tus ojos frente a lo antes nunca visto.
Luis Cernuda

Para aquellos cuya necesidad de explicación es imperante, este ensayo llega tardíamente y es apenas una hermenéutica experimental que se acerca más a la provocación que a la crítica. En otras palabras, el objeto de lectura es el relato titulado “La Santa”, un cuento de Gabriel García Márquez, publicado en 1992 junto a otros relatos, bajo el título de *Doce cuentos peregrinos*. Nuestra particular y atrevida perspectiva de lectura podría ser

calificada como un ejercicio hermenéutico, entendiendo este como la libertad de cavilación que permite más al analista que al lector del análisis comprender el sentido del relato en los distintos contextos en los que la obra se presenta. Para Gadamer (1993), esto es lo que debería ocurrir si incluimos en lo que llamamos conceptos básicos del humanismo como el gusto, la formación y el *sensus communis*. De esta manera, queda expuesta la intención, la limitación y la expectativa que el lector se va a encontrar en el ensayo que tiene ante sus ojos.

Será más propio resumir la narración para que el lector refresque el argumento. Si no es lo que ha ocurrido, lo que continúa será una forma despojada de la poética de García Márquez de conocer lo que acontece en el mundo de “La Santa”; sabrán disculparnos los amantes de la escritura del colombiano ganador del Nobel de literatura por simplificarlo en este resumen. A saber: en tierras colombianas, en una aldea en el Tolima, la vida de un hombre sencillo, Margarito Duarte, se llena de su pequeña familia, esposa e hija. Sin embargo, la muerte se las lleva alrededor de sus 25 años de edad. Rápidamente se impone una meta trascendental; al desenterrar el cuerpo de su hija cuatro años después, descubre la incorruptibilidad del mismo.

Con el apoyo y financiamiento de la gente del pequeño pueblo en el que vive, emprende un viaje épico hacia la ciudad eterna: Roma, donde la esperanza y la ilusión buscan el reconocimiento divino de su hija como una santa, esperando que sea canonizada. Margarito se convierte en un peregrino incansable en su labor durante 22 años, combatiendo con los

funcionarios del Vaticano, el quehacer diario de una ciudad distinta y los personajes que intervienen en sus hábitos y en el propósito de santificar al cuerpo.

A lo largo del relato, entre la multitud, su imagen destaca como un hombre humilde con una voluntad inquebrantable, evidente en la perseverancia de sus acciones para conseguir la meta a través del tiempo y de la regencia de distintos Papas. Sin embargo, la burocracia y la indiferencia se erigen como muros infranqueables.

En este peregrinar, el tiempo se dilata. Los días se convierten en años, y los años, en una eternidad no deseada. Pero su espíritu permanece granítico con la expectativa de lograr, antes de su propia muerte, la eterna santidad de su hija. Esta historia en realidad es una compleja elaboración que se fue macerando en el tiempo; si bien nos interesa el cuento, hay que reconocer sus antepasados en otros medios y formas. Al respecto, Dill (2018) afirma:

La publicación de “La santa” presenta tres etapas: en 1982, en el periódico español *El País*, García Márquez publica “La larga vida feliz de Margarito Duarte”; después, con base en los hechos del artículo periodístico, escribe el guion para la película *Milagro en Roma*, estrenada en 1988; finalmente, en 1992, publica el relato en *Doce cuentos peregrinos*. En otras palabras, la ficción de García Márquez toma tres diferentes formas: nota de prensa, guion y cuento (p. 147).

Con este contexto, procederemos con rústica mano a extraer al personaje principal como figura que construye relaciones y pone en evidencia lo moral del héroe y el mundo que lo rodea. La esperanza de este análisis no se trata de lograr la inmortalidad o la santidad de Margarito Duarte, sino de reconocer la perpetuidad de la idea de héroe romántico en la literatura como el arquetipo que vive gestas en lugares mundanos.

Modelo ejemplar de héroe

Hasta ahora, destaca un personaje, Margarito Duarte, si bien la mayoría de los análisis reposan en la conclusión de que es el héroe del relato buscando la canonización del cuerpo de su hija, es quien, a partir del sacrificio, entrega, fe y convicción, se presenta como un santo. Sin necesidad de canonización, Margarito es un santo; la hija, al final, es la vía para reconocer que deben apreciarle de esta manera. No obstante, nuestra perspectiva nos invita a mirar con atención su tránsito en el relato.

En palabras de Aguirre (1996), el héroe romántico en la literatura del siglo XIX se puede entender como un arquetipo que encierra la lucha individual contra las convenciones sociales y la aspiración de un ideal superior de su realidad. Este personaje, frecuentemente marginado e incomprendido, tiende al sacrificio por sus ideales. Asimismo, la soledad es una constante en la vida del héroe romántico; sus metas y convicción personal lo aíslan de sus contemporáneos. Bajo la consideración anterior, queda revisar si Margarito es una

expresión de este modelo heroico en medio de un contexto que resalta su propio carácter en el relato y, si efectivamente, más allá de la idea de ser gestada la noción de héroe romántico en el siglo XIX, podemos ver en el siglo XX y en un escritor colombiano, un modelo inspirado y adaptado a sus tiempos.

Este relato, antes de ser parte del libro *Doce cuentos peregrinos*, fue un guion de película y, previamente a ello, fue un artículo de prensa. En los tres, García Márquez fue autor; en cada uno, Margarito perseguía la misma meta, manteniéndose como un individuo en desafío frente a lo que se presentaba como destino. El narrador del cuento es un cineasta; lo que quiere buscar es un enlace intermedial con la anterior versión de la historia, es decir, un guion y su correspondiente película.

El tejido de la realidad y lo mágico

Más allá de lo fantástico, el texto tiene una constante: la intrincada relación de la realidad inverosímil con el vanagloriado realismo mágico de la escritura en García Márquez. En “La Santa” esta categoría se muestra como un recurso clave para llevarnos a realidades imaginadas con eventos de nuestro reconocimiento histórico del mundo, como son los nombres de los papas, cineastas y otros personajes que vivieron más allá de la literatura. El autor mezcla la realidad con la ficción, trae nombres reales al relato; así la verosimilitud de lo real maravilloso se yuxtapone a la imaginación.

El cuento posee una notable descripción sensorial para transportar, evocar y llevar al lector del mundo sensible al perceptual, y dar evidencias de la realidad. A través del

narrador nos describe en detalle los ambientes, los eventos y las cotidianidades. La omnisciencia selectiva del personaje narrador (Martínez, 2006) muestra, desde la conciencia de sí mismo, su carácter de testigo de los hechos desde una perspectiva valorativa de los acontecimientos. La ausencia de prisa del desenlace de "La Santa" se enriquece con una narración pausada, detallada y descriptiva de la vida en Roma, de otros personajes y de acciones sin trascendencia en el quehacer del relato. Sin dificultad nos encontramos cercanos al estilo general del colombiano, tanto, que podríamos discutir la naturaleza del relato y si el género cuento es la clasificación indicada. Martínez (2006) nos dice de García Márquez lo siguiente:

El género se presenta como un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria, aunque sea para negarla; es, también, una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema (p. 16).

Antes de caer en discusiones bizantinas, ¿importa la seguridad de qué es un cuento? El lector debe reconocer el contrato con García Márquez, que por muy anticuentista que parezca, nos quedamos con uno de los doce cuentos peregrinos, en el que un cuento que se niega a ser cuento, narra extensivamente sobre las calles y personajes de Roma. "(...) El escenario en los cuentos es un ámbito imaginado por

el lector que cumple la función de dar verosimilitud a la acción, acusar la sensibilidad de los personajes y anudar los hilos de la trama (...)” (Martínez, *Op., Cit.*, p. 45).

Peregrinar heroicamente

La motivación de Margarito Duarte comienza desde la tierra. Su viaje es hacia la inmortalidad. Margarito hace su procesión, casi una inmolación, por la supervivencia de su creencia. En Colombia escarba en la tierra para desenterrar los restos de su mujer e hija; encuentra la razón para salir de su tierra en la que ha perdido sus afectos. Roma con su posible inhospitalidad, está más viva que Colombia para él.

La manera como se presenta a Margarito es similar a un talento sin academia; un autodidacta que compite con cualquiera, pero rodeado de un murmurante entorno bohemio plagado de estudiantes y aspirantes a artistas en Roma. En este relato, García Márquez desea resaltar la diferencia entre Duarte y el resto de los personajes, y notamos que importan los seres sin profesión, como Margarito; los profesionales, artistas y humanistas son satirizados en algunos pasajes, los funcionarios son puestos como opositores.

Duarte es un personaje narrado a tres tiempos por García Márquez, desde la nota periodística, el guion cinematográfico hasta el cuento, en los tres, el personaje está formando un modelo de héroe que reviste una mayor empresa ante los mismos eventos. En cada tiempo, Margarito demuestra que es más fuerte como modelo ejemplar que como simple hombre. Palencia-Roth (citado por Martínez, 2006) sugiere:

El retrato de Margarito Duarte en la nota original es ironizado. En el cuento, empero, esta figura no se ironiza. ¿Por qué no? Quizás será porque García Márquez admira ciertas cualidades de su personaje: su perseverancia heroica, su paciencia de picapedrero, su larga dedicación a una causa cuyo fin es incierto, su espíritu inquebrantable (p. 196).

Duarte es un sujeto que se presenta desprovisto de malicia, tentaciones y sobre todo de riesgos, a tal punto que su manera de presentar el cuerpo de su hija es plagada de inocencia, sin miedo, sin pena, es sencilla y confiadamente franco. La construcción moral de Duarte nace desde el mismo comportamiento que da cuenta sobre su integridad. Convertir en santa a la niña muerta es un tema más allá de la causa particular de su padre, hasta la colecta que hacen para el viaje se convierte en un asunto de la nación, como se nos dice en el relato. Por ende, "Margarito Duarte siempre se nos muestra recto en su proceder; escribía en su cuaderno todos los gastos para rendir cuentas a la gente de su aldea" (*Ibidem*, p. 181).

En medio de su gesta épica, a Margarito le toca sortear enemigos ridículos, como el hipo del Papa Pío XII, ya que eso detiene todo avance de trámites y trabajos. Margarito es un héroe romántico; tiene como adversidad a enemigos colosales, en los que se incluyen fuerzas religiosas, pero también la cultura que encuentra en franca resistencia.

El éxito de su misión ya está sentenciado, la decisión está reglamentada y su expectativa es utópica en lo procedimental, pues "El Vaticano prohíbe su canonización porque los niños

menores de siete años no han vivido lo suficiente y no saben lo que sería una vida dedicada a Dios" (Martínez, *Ibidem*, p. 393). Más allá de la esperanza que significa Roma, más allá de la fe que se presenta en el lugar sagrado que subyace en Roma, es Europa misma contra el hombre que se instala en la tradición. Nuevamente, Martínez (2006) afirma sobre la obra de García Márquez:

Ya sabemos que la temática de los cuentos gira en torno a las desgracias que padecen los latinoamericanos en Europa. El tema va indefectiblemente unido a los espacios; de ahí que sea en Europa donde los personajes de los cuentos encuentran la incomprensión, la soledad, la locura, la muerte, al fin. Entre todos ellos es quizá la incomprensión y la soledad el mensaje más significativo sobre el que el autor quiere hacernos reflexionar (p. 171).

Duarte está negado por el Vaticano (que finalmente es lo que desea), y él niega lo que no le interesa (así da cuenta sobre su fortaleza). De esto último, podemos rescatar la dualidad entre la imagen de Roma como lugar anhelado y su rechazo a Margarito, algo que será declarado como un antagonismo que el mismo García Márquez puede reconocer. A propósito, dirá Martínez (2006):

(...) es evidente en la intención de la obra el concepto de Europa como espacio ajeno, espacio incluso hostil, aunque aceptado por los personajes de los cuentos como un espacio de tránsito natural e inevitable en

muchas ocasiones. Si reflexionamos un poco, también para García Márquez es Europa un espacio en el que se mueve sin dejar de ser un extranjero. Es, por lo tanto, su propia experiencia la que se esconde a menudo detrás de las vidas de los latinoamericanos que aparecen en los cuentos, lo cual, como sabemos, no es nada nuevo para el colombiano, que ha dicho en más de una ocasión que no hay una sola línea en ninguno de sus libros que no tenga su origen en un hecho real (p. 169).

El acto de García Márquez de presentar lugares, personajes y eventos reales en medio de sus relatos, es una estrategia que ha llevado a muchos a concluir que en ello radica el realismo mágico que tanto se ha categorizado en sus obras. “(...) resaltamos la mezcla del real y el ficticio, mostrando que el autor ha elegido lugares reales como escenarios para que la trama del cuento acontezca, aproximando el escrito literario de la realidad” (Cabral, 2019, p. 30). Y con ello sentencia a Europa, a Roma y a la institución católica, no porque sean tenebrosamente abyectas, sino por el divorcio cultural con el que se presenta un peregrino en esas tierras.

El talante del héroe

En medio de la construcción ética del héroe, alrededor de Margarito se mezcla la muerte y la migración. Él peregrina, pero la muerte lo acompaña en cualquier geografía. Es un viaje que comienza en Colombia y lo lleva a Roma, su lugar de residencia definitivo. No es un latinoamericano el que viaja con su sistema

de creencias al lugar sagrado de las mismas, es que lleva a su lado a la muerte de su ser querido, liviana pero permanente, así que, más allá de las particularidades culturales que posee, es realmente la muerte que acompaña al ser humano.

Duarte emigra, pero no es el viaje lo relevante, sino el destino; no es el movimiento de un continente a otro, sino la vivencia en el destino, el no retorno, el abandono de la patria, son veintidós años en la gesta. El relato nos cuenta lo que sucede a lo largo de ese tiempo en una nueva ciudad que es la meta de su gran objetivo, es decir, no hay un viaje para construir un héroe, ya lo es, simplemente se cuenta la batalla en el territorio, el duelo entre las partes en un largo desarrollo de décadas, una guerra de desgaste en la que el héroe romántico tiene como clave la resistencia ante los embates.

En una frase se resume el esfuerzo: “Todos los caminos conducen a Roma”. El origen de esta expresión sugiere la posibilidad de conseguir el mismo objetivo por caminos distintos. Sin embargo, aquí se trata de una odisea, ir al centro sagrado, es una empresa más grande que la propia vida. El centro sagrado, religioso, pero también bohemio. Pero la vida de Margarito en Roma se convierte en un contrapunto para señalar la diferencia cultural entre Latinoamérica y Europa, siempre se sentirá la indiferencia y el desconocimiento que recibe de los funcionarios, “(...) a pesar de que va cambiando en su aspecto exterior, su ropa o su acento, sin embargo, seguirá siendo un extranjero que realiza su peregrinaje por tierras extrañas” (Martínez, 2006, p. 241).

Las formas de combate no implican más que risibles excusas burocráticas, pesado racionalismo europeo y reglas imbatibles; no hay huellas de dragones, heridas sangrientas, burgueses maquiavélicos o ejércitos inmorales. En un esfuerzo individual, acompañado de amigos leales, lo que hay en Margarito es una aceptación del entramado social, donde el pesimismo no tiene cabida. Finalmente, el Vaticano, se presenta como la imagen de la burocracia interna que cuestiona lo sagrado, lo extraño, lo inusual, se opone a la fe individual de Margarito y las evidencias que lleva en sus manos. Esta lucha representa el heroísmo en el que se espera reconciliar lo personal de Duarte con lo institucional del catolicismo.

Se ve cuando Margarito le pide, le ordena, le ruega a su hija muerta “levántate y anda”, porque no está del todo muerta para él, ya que vive en su propósito personal, porque cree que puede, porque es por amor que hace todo, porque no hay engaño que es una idea peregrina la del milagro en Roma, porque no está evadiendo la realidad. Sin embargo, veintidós años después, aún cree que está cerca de la meta, la de cumplir y la de alcanzar la libertad, la justicia y el amor verdadero e inmortal por su familia perdida. Pues, el héroe romántico está alejado de las penas cotidianas, el dolor solo es visto como la sensibilidad de vivir. Duarte peregrina, como se ha dicho, porque va al centro sagrado, porque es el extraño en viejas tierras, pero es un viaje en el que el héroe se encuentra a sí mismo como un peregrino en medio de la búsqueda espiritual y la calma de la eternidad, una eternidad consagrada

en la santidad, en la manera en que su cuerpo sigue presente, en la que la lucha sigue siendo vital para proporcionar sentido trascendente a su vida y la vida de su familia.

Outro

Nuestras consideraciones finales, en este breve recorrido, revelan un tema recurrente en la humanidad: lo moral, pero no por un convenio de todos para asegurar lo que llamamos ético, sino por la idea de lo ejemplar. Todo héroe es un ejemplo, pero el romántico nos conduce a la noción más angustiante y trágica del heroísmo moderno. Se trata de un héroe que lucha contra adversidades mayores y casi invencibles; sus victorias, posiblemente pírricas, son valoradas por el sacrificio y el relato edificante de la naturaleza humana. Por ello, Margarito Duarte se presenta como un hombre sencillo y profundamente religioso, que no lucha contra el ateísmo ni los enemigos de la fe, sino contra la derrota, contra la institucionalidad de lo sagrado.

Su arma no se trata de nada lejano al resto del mundo, pero es un argumento que implica fortaleza: la perseverancia. Sin importar las múltiples negativas y obstáculos, la resistencia y constancia lo llevan a presentarse como un personaje tragicómico —no olvidemos el humor que maneja García Márquez—. El autor presenta un personaje que actúa como un punto de contraste entre lo mundano y el vigor moral; la continua valoración de sus actos frente a las acciones comunes

de sus amigos y funcionarios se ve como un sujeto lejos de la realidad de Roma. Hay una construcción épica en confrontación entre lo que significa Roma y lo que significa Margarito.

El héroe romántico es un héroe en permanente vulnerabilidad, por la fragilidad que se percibe frente a su contraparte o porque su grandeza anhelada se muestra lejana al principio. En Duarte, detrás de su fe inquebrantable, hay un padre y un esposo vulnerable; perder a su familia y buscar un consuelo en la canonización de su hija es un acto de sostenimiento de su propia meta en la vida. Él suspendió otro plan, hasta lograr alargar la perpetuidad de su descendiente más allá de su pequeña aldea. Un cuerpo incorruptible, sin peso, que parecía estar durmiendo, es una imagen de la pureza, de la niñez y de la fragilidad. Margarito insiste en proteger lo que perdió y consolidar lo que posee.

El resto de los personajes en “La Santa” cumplen sus funciones en el desarrollo de la historia, desde mostrar apoyo, retar la moral de Margarito o de oponerse frontalmente. Todos modelan la moral de Margarito desde su *ethos*; a Duarte solo le queda mantenerse en sus propias leyes para articular la constelación de tentaciones, rechazos y solidaridades. Los temas de la fe, la burocracia, la amistad y la condición humana que ofrece García Márquez son explícitos, pero consideramos que detrás de ello, el autor quiso mostrar lo excepcional en lo común, en el plano de la conducta humana en un lugar que se considera el centro del catolicismo. Podríamos sostener que lo sagrado en “La Santa” está en lo familiar.

La atronadora etiqueta de realismo mágico se ve como un camino medio entre lo que sorprende, lo que es dudoso, pero mezclado con lo ordinario verosímil. No hay más que volver sobre la idea central del argumento de este relato para corroborar que no se trata de un cadáver incorruptible lo que sorprende, sino la conducta pura y ejemplar de Duarte.

De igual forma, lo mencionado sobre Margarito, quien se lleva la muerte de su hija rumbo a la inmortalidad, no es solo lo que implica una mirada decimonónica de la muerte como lo muestra Edgar Allan Poe; también hay que destacar que Margarito se va de una Colombia que lo rodea la muerte a una Roma que le promete, por tenacidad y esperanza, la inmortalidad de su hija fallecida porque quiere vencer a la muerte, vencer el olvido. En ese sentido, hay que rebajar el tono de crítica a la religión y reconocer que se peregrina para descubrir que lo sagrado no está en el destino; todo lo contrario, se acerca a lo profano. Martínez (2006) sostiene:

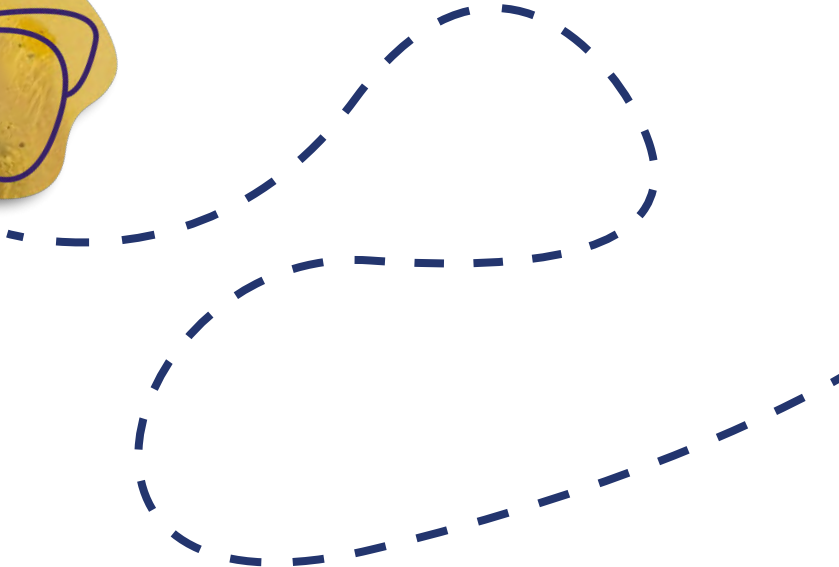
Por otro lado, García Márquez no tiene inconveniente en reflejar en sus obras los ritos y costumbres de la Iglesia Católica pero en ningún momento sus personajes muestran una fe profunda sino que se quedan en la superficialidad de los ritos y ceremonias. La misma tónica encontramos en *Doce cuentos peregrinos* (sic). Cuando aparece el tema religioso o es en su faceta superficial o es para criticar a sus dirigentes, su burocracia o su incomprensión (p. 401).

Ser peregrino quiere decir muchas cosas, se refiere al que anda por tierras extrañas. Asimismo, es el viajero que, por devoción o promesa, visita un santuario. Al igual que estas ideas, también se refiere al que es extraño, raro o pocas veces visto. En esta palabra, cabemos todos: cada uno que está de paso en tierras extrañas, el que va al lugar sagrado, el que transita en su vida mortal, pero en Margarito, aspira a la vida eterna en su peregrinaje, la de su hija y, por su tenacidad, la de él para reencontrarse con ella, para ser tan santo como ella.

Al principio de este ensayo, presentamos como epígrafe el poema "Peregrino" de Luis Cernuda; de sus líneas tomamos las siguientes: "(...) sin Ítaca que aguarde y sin Penélope / Sigue, sigue adelante y no regreses / fiel hasta el fin del camino y tu vida / no echés de menos un destino más fácil (...) (p. 379)". Este es el reflejo de dos autores con la misma idea, tanto del colombiano García Márquez como del español Cernuda, sobre los peregrinos. Son, al final, seres sin retorno; en cada viaje su transformación es ineludible, que en cada peregrinar queda atrás la humanidad que los definía para ser una nueva versión. En su destino yace el desafío de reconocerse en una nueva vida, aun cuando eso implique toda la historia que llevan en su caja, sean sus seres queridos o sean las convicciones morales. Margarito Duarte, peregrina con la muerte a cuestas, para encontrarse con su propia vida santificada.

Referencias

- Aguirre, Joaquín (1996). "Héroe y sociedad: el tema del individuo superior en la literatura decimonónica". *Espéculo, Revista Literaria*. Recuperado en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero3/heroe.htm> (consultado el 15 noviembre de 2024).
- Cabral, Bianca (2019). *Realismo Mágico, contrastes culturales y religiosidad: un análisis del cuento La Santa de Gabriel García Márquez*. Trabajo de Finalización de Curso presentado a la Universidad Estadual de Paraíba (UEPB), como requisito parcial para la obtención del título en Literatura - Español.
- Cernuda, Luis (1991). *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dill, Dustin (2018). "La santa" y el afecto de la imagen-movimiento en el género literario. *Cuadernos Americanos*, 163 (11), p.p. 143-169.
- Gadamer, Hans (1993). *Verdad y Método*. Tomo I. Salamanca (Esp): Ediciones Sígueme. Colección Hermeneia.
- Martínez, María (2006). *Recurrencias temáticas en Doce Cuentos Peregrinos de Gabriel García Márquez en el contexto general de su obra narrativa*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada. Tesis de grado.





CAPÍTULO III



La creación poética en la figura del viaje como metáfora

El avión de la bella durmiente

Adaías Charmell Jameson

Preámbulo

Decir lo que aún no se ha dicho: de la metáfora.
Decirlo de ella o hacer que sea ella misma la que lo diga.
Que la metáfora diga pues algo todavía no dicho,
que cumpla así el cometido que, ya en origen, genuina y
nataliciamente, se le ha encomendado.
José M. Cuesta Abad

Si el humano negara la utilización de la figura de la metáfora como representación del imaginario en un mundo creativo, no podría explicar la existencia y la revelación de sí mismo. La imagen material que dibuja el hombre en el pensamiento y en el universo de los sentimientos, lo conduce a diseñar, componer y desentrañar los acontecimientos que ocurren en la naturaleza interior intangible, ese espacio interno del pensamiento que conocemos como ser, alma y mundo. Como nos los dice en la introducción, a propósito de la amplia significación del arte, José Jiménez en, *Teoría del arte* (2017), como justificación de su libro:

La argumentación de este libro se refiere al *arte en su conjunto*, a todas las prácticas y actividades artísticas. (...) En cualquier caso, allí donde se habla de *imagen*, hay que entender el término no sólo en un sentido *visual*, sino también *verbal*, o *sonoro*, o de integración y

síntesis de esos planos entre sí. Se trata de una cuestión, la consideración de la *imagen* como *forma simbólica de conocimiento e identidad* (p. 15).

La imagen de la metáfora representa la figura de más significación en el momento de la creación artística. Es el arte de la necesidad humana manifestada en el quehacer poético: poesía, pintura, arquitectura, escultura, música, entre otras manifestaciones. Una labor de profundos sentimientos en el comportamiento del artista que le permite develar el velo que cubre al mundo. Dice Muñoz Martínez (2017):

(...) es lícito pensar en el artista como en aquel individuo que a través de su arte nos presenta el mundo en la plenitud de su desnudez, mostrando las cosas en un marco de pureza en el que éstas quedan expuestas para ser recibidas como si fuera la primera vez que accedemos a ellas (p. 30).

La metáfora como hacedora del lenguaje esboza la transformación, el enmarañamiento de conductas y la floración de la sensibilidad estética. En este sentido, es la figura pretexto de la creación para la confesión del uno en el otro o la puesta en escena del reconocimiento de la alteridad en la contemplación y el modo de percibir al mundo en un encuentro consigo mismo. Este reconocimiento dual del uno en el otro, crea la diferenciación de lo ontológico y lo óptico, en el existir de un mundo sensible e inteligible con la cosa misma. Todo este proceso genera una necesidad de crear, dibujar, fundar y establecer un hilo comunicativo con el mundo exterior; el deseo existencial de ser oído, atendido y correspondido por el

otro y por los otros. En esta actuación en lo más original, en medio de la imaginación y la representación de lo sensible, surge la creación estética y la manifestación poética.

La metáfora despierta al objeto que se mantiene oculto y lo manifiesta ante el ser. Esa manifestación es la desocultación de la figura, dibujada en el pensamiento sensible del humano como necesidad de relación, que da vida al objeto, creando una realidad y una perceptibilidad de todo aquello que no puede percibirse con la mirada humana en el acontecer cotidiano. Según (Cuesta Abad, 2001):

Para decir *lo original* de la metáfora es necesario considerar inicialmente que ésta no ha sido *ab origine* sino la palabra que dice lo que aún no se ha dicho, de manera que cuanto pueda decirse «originalmente» de la metáfora no sólo será, en este sentido, en sí metafórico, sino también una tentativa de decir (en ella, con ella y de ella) *eso- que- aún- no se- ha- dicho* (p. 9).

Cuando la metáfora se manifiesta ante el mundo como elemento principal del hecho poético, se establece el diálogo, en primera instancia con el creador mismo y luego, con la interpretación del hacer poético. Ese diálogo entre el escritor y el lector a través de la interpretación, conforma el reconocimiento de la imagen representada por la alteridad para cumplir el efectivo rol en la obra de arte, dice María del Carmen Molina Barea en el prólogo *Apuntes para una poética del arte* de Rubén Muñoz Martínez (2017): “Tampoco olvida el autor al espectador. Pues no hay vivencia del arte sin un público receptor” (p. 15).

El mundo metafórico en *El avión de la bella durmiente*

En este cuento, “El avión de la bella durmiente”, que nos disponemos a abordar; Gabriel García Márquez nos embarca en un mundo metafórico a partir de tres figuras, que dialogarán y darán sentido a la significación del espacio y el tiempo trascendental: el viaje como el recurso metafórico más importante para la delimitación del espacio y el tiempo metafísico; lo bello como llegada intempestiva del acto sublime y el sueño como antítesis de la muerte.

Así como escribir es viajar en el pensamiento, poetizar y crear, es la preparación, realización y ejecución de un viaje que resulta del constante andar. Es un movimiento subjetivo, desplazamiento, sueño, memoria, conciencia y rebose de sentimiento.

Dónde está el origen de *Doce cuentos peregrinos*, en muchos lugares y muchos destinos, en numerosos dolores, penas y desilusiones. Está en el destierro, y el peregrinaje de un inesperado y desconocido desembarque inducido por el sueño. Duermevela que nos conduce a la muerte. Todo este preludio lo resume en el prólogo García Márquez (2023) en un suspiro:

No sé por qué, aquel sueño ejemplar lo interpreté como una toma de conciencia de mi identidad, y pensé que era un buen punto de partida para escribir sobre las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa (p. 6).

Las “cosas extrañas”, esta frase con sentido polisémico, referida a lo que “les suceden a los latinoamericanos en Europa”, nos sugieren que lo extraño, con la acepción de algo raro, es todo lo que se vive fuera de lo común, lo que no es habitual y, de su etimología, también deriva la palabra extranjero. Asistimos al tratamiento especular del viaje en la escritura latinoamericana, mirar al “yo y al “otro” y a cuantos otros pudieran existir. La escritura en presencia de la metáfora del viaje genera múltiples desplazamientos, crea los espacios y los tiempos ficcionales para redimir a los mortales a partir del arte de poetizar.

El título del cuento *El avión de la bella durmiente*, nos sugiere el montaje propio de un hecho ficcional de hipertextualidad. La construcción de un hipertexto tomando como hipotexto al cuento fantástico de *La bella durmiente*. Como nos dice Genette, en *Palimpsestos (1989)*: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (...) o por transformación indirecta, diremos imitación” (p. 17). Un hipertexto que asienta sus bases en el juego metafórico del viaje y, el recurso significativo del avión, objeto simbólico que reafirma y sostiene la noción de espacio y tiempo desde lo subjetivo a nivel metafísico.

Esta idea de subjetividad, no parte del objeto propiamente dicho, sino del conocimiento del espacio-tiempo. Ellos conforman los principios formales de los mundos sensibles. Así que, estos espacios imaginados y creados dentro del cuerpo del relato conformarán los escenarios donde se realizarán los acontecimientos, como lo afirma Kant (1928):

El espacio y el tiempo son las formas puras de ese modo de percibir; la sensación, en general, es la materia. Aquéllas podemos sólo conocerlas *a priori*, es decir, antes de toda percepción real y por eso se llaman intuiciones puras (p. 59).

Escribir es un vicio, es la capacidad visionaria de observar los sueños cristalizarse, tener conciencia de que en la creación poética yace la condición de vida y astucia del pensamiento. Descubrir la realidad enmascarada, aflora al fantasma disfrazado en el descreimiento de los recuerdos depositados en la memoria. Este descubrimiento le da paso al olvido, y permite no caer en la nostalgia y en la desilusión. El viaje propulsa al astuto fantasma solapado en la figura metafórica y, la pretensión del oficio, entremezcla lo fantástico con la realidad cotidiana.

El pensamiento se deleita en la travesía poética. Con finura, delinea el viaje en una especie de sincretismo mundanal y poético entre el sueño fantástico y lo sublime de la belleza. Es un movimiento subjetivo y no real, los desplazamientos son una metafísica del viaje diseñados por la metáfora, vehículo que toma la escritura en su forma más pura de crear al objeto sublime en el sentimiento de lo bello.

Era bella, elástica, con la piel tierna del color del pan y los ojos de almendras verdes, y tenía el cabello liso y negro y largo hasta la espalda y una aura de antigüedad que lo mismo podía ser de Indonesia que de los Andes. Estaba vestida con un gusto sutil: chaqueta de lince, blusa de seda natural con flores muy tenues, pantalones de lino crudo, y unos zapatos lineales del color de las bugambilias. «Esta es la mujer más bella que he visto en mi vida», pensé,

cuando la vi pasar con sus sigilosos trancos de leona, mientras yo hacía la cola para abordar el avión de Nueva York en el aeropuerto Charles de Gaulle de París (p. 69).

Un texto poético nos declara que el *ser* está descansando ante la contemplación del objeto. El *ser* dispuesto por elevación del sujeto permite que el objeto resplandezca ante la llegada del hecho sublime, en otras palabras, ante la declaración de lo bello. Tanto lo bello como lo sublime, según Kant, poseen dos particularidades que comparten a la perfección, ambos complacen por sí mismos. ¿Hasta qué punto podemos llamar al objeto que vemos bello, desde qué percepción lo bello es verdaderamente agradable; desde qué mirada podemos apreciar la belleza del objeto? ¿Es posible llegar a una respuesta desde la contemplación de un hecho sublime? Hurgaremos el principio trascendental de Kant (1928) cuando señala: “lo bello y lo sublime no dan ocasión más que a juicios particulares, pero que se atribuyen un valor universal, aunque no aspiran más que un sentimiento de placer, y no a un conocimiento del objeto” (p. 76).

Esto responde a nuestra pregunta. La valoración de lo bello muestra un juicio particular y no un conocimiento del objeto, en este sentido, esa valoración del objeto, es una apreciación del sujeto que produce deleite. En este caso, el narrador mira al objeto, la mujer en el aeropuerto; la describe y establece un juicio *a priori* de ella, libre de concepto llevado por la satisfacción y el placer.

Partiendo de esta premisa, la escritura responde a la comunión que el lenguaje establece con la imaginación, el sentimiento y el pensamiento sensible. Es un instante que, mediante la aparición de la figura material del arte en presencia del signo lingüístico, el escritor poetiza y emprende

su aventura de creación. La voz poética avivada por la imaginación, replica: “Fue una aparición sobrenatural que apareció solo un instante y desapareció en la muchedumbre del vestíbulo” (p. 69).

Este relato nos invita a recogernos, nos lleva a un encuentro con la ilusión, y la reconciliación con el lenguaje. Nos induce a oír, en medio del silencio, al viajero que nos cuenta su aventura. Una aventura quijotesca que crea un movimiento aparente, un falso desplazamiento obligado por el hermoso vicio de la escritura: “Eran las nueve de la mañana, estaba nevando desde la noche anterior, y el tránsito era más denso que de costumbre en las calles de la ciudad” (p. 69). El espacio y el tiempo dibujado por el lenguaje artístico con el fino trazo del sentimiento de belleza, simula una creación plástica, nos permite disfrutar a través de los sentidos, el escenario en el que se realizará el cuento.

El material subjetivo del arte nos invita a soñar, a abrirnos y echarnos en el regazo de la escritura: “En el vestíbulo del aeropuerto, en cambio, la vida seguía en primavera” (p. 69). En un escenario elaborado con la intuición imaginaria de la descripción, nos adentramos lentamente al cuento, no puede ser de otra manera. Una invitación a soñar, y a disfrutar de la escritura con enamoramiento y delirio. Así lo afirma Rubén Muñoz (2017) a propósito del espectador:

El espectador comienza como un ser frente a la obra, para a través de una actitud adecuada terminar convirtiéndose en un “ser-en-la-obra”. Con su actitud, el espectador reconoce el valor de la propia obra y otorga un sentido final a la misma (p. 47).

Un nuevo elemento entra en escena para construir el trabajo de antítesis y contraste entre lo bello y lo grotesco y, entre lo joven y lo viejo. Nos referimos a una viejecita holandesa a quien la voz de la escritura en ese andar ficcional dibuja con el trazado trascendental que nos ha dispuesto a seguir desde el comienzo del relato:

Yo estaba en la fila de registro detrás de una anciana holandesa que demoró casi una hora discutiendo el peso de sus maletas. Empezaba a aburrirme cuando vi la aparición instantánea que me dejó sin aliento (...) hasta que la empleada me bajó de las nubes (...) le pregunté si creía en los amores a primera vista. «Claro que sí», me dijo. «Los imposibles son los otros» (p. 70).

Es necesario para una comprensión y vivencia del texto, dejarse llevar por el influjo de la imaginación, atrapar el vuelo poético del embrujo de la ficción construido desde el trópico y de forma inmediata, transportarnos a un invierno europeo. De esta manera, permitir que el texto escrito, nos aproxime a ese viaje lleno de interrupciones, ansiedad por lo desconocido y la ilusión por alcanzar en algún momento el objeto imaginado.

En la tormentosa desesperación del espíritu y la tormenta meteorológica de París, subimos al avión, García Márquez nos sube a "El avión de la bella durmiente".

El vuelo de Nueva York, previsto para las once de la mañana, salió a las ocho de la noche. Cuando por fin logró embarcar, los pasajeros de la primera clase estaban ya en su sitio, y una azafata me condujo al mío. Me quedé sin aliento. En la poltrona vecina, junto a la ventanilla, la bella estaba tomando posesión de su espacio (...) (p. 72).

La metáfora del viaje ha estado presente en la premisa del recurso metafísico como hecho sensible en la creación poética. Sin dejar a un lado los acontecimientos trascendentales y el sentimiento de lo sensible; la subida al avión, constituye un encuentro con la realidad, a través del viaje físico. La realidad, lo empírico, y el concepto intentan solapar a la intuición. Estamos en presencia de un realismo mágico filosófico que nos presenta García Márquez en este cuento. El hecho ficticio toma forma de realidad y, la realidad del encuentro se hace mágica hasta llegar a quedar “sin aliento”.

Sin lugar a duda, la escritura representada por la voz poética intenta convencernos de que los acontecimientos, son partes de la realidad: “«si alguna vez escribiera esto, nadie me lo creería», pensé. Y apenas si intenté en mi media lengua un saludo indeciso que ella no percibió” (p. 72). Tal vez, el narrador intenta presentarnos el discurso como una metáfora de la realidad. La metáfora en este cuento personificada por la seducción poética, nos va llevando en pequeños pasos, al conocimiento de un quehacer literario y filosófico de la obra de arte. La intencionalidad está clara: mostrarnos un peregrinaje del acto ficcional, no como un recurso ideológico, sino más bien, un peregrinar por los espacios y los tiempos sublimes de la obra poética.

A partir de este encuentro ficcional, comienzan a suceder sentimientos de sorpresa, admiración, deseo y placer que desencadenan una confusión y un sincretismo entre el acto ficcional y el acto fantástico; lo mágico con la realidad y el sueño en sus dos categorías: el estar dormido y el soñar despierto.

Nuevamente, lo fantástico se incorpora en el relato, sostenido por la transtextualidad o trascendencia del texto. La presencia de la admiración, el deseo y el placer velado del

sueño. Esta sutil insistencia en la hipertextualidad del relato, nos mantiene atentos y partícipes del recorrido metafórico, sin desvincularse de lo mágico, la fantasía y la realidad.

Se instaló como para vivir muchos años, poniendo cada cosa en su sitio y en su orden, hasta que el lugar quedó todo bien dispuesto como la casa ideal (...). Mientras lo hacía, el sobrecargo nos llevó la champaña de bienvenida (...). Pues sólo quiso un vaso de agua, y le pidió al sobrecargo, (...) que no la despertara por ningún motivo durante el vuelo (p. 72).

Para hablar en la terminología de Genette, la *transtextualidad*, es el miramiento de un texto en otro texto; comedidamente podríamos decir, el plagio que habitualmente se encuentra en toda literatura. Nos enfrentamos a un hipertexto que ha pasado por muchos procesos de literariedad, desde su origen hasta llegar a nosotros, nos referimos a “La bella durmiente”, de los Hermanos Grimm. A propósito de la *hipertextualidad*, señalada como plagio, Genette (1989) afirma que:

Todo objeto puede ser transformado, toda manera puede ser imitada, no hay, pues, arte que escape por naturaleza a estos dos modos de derivación que, en literatura definen la hipertextualidad y que, de modo más general, definen todas las prácticas de arte en segundo grado, (...) (p. 478).

Partiendo de esta premisa, y ciñéndonos al estudio de *Palimpsestos*, aclaremos que, el *hipertexto* puede presentarse como *parodia* o como *imitación*. En este sentido, abordaremos la hipertextualidad como un recurso paródico por presentar

características desde el punto de vista de los significantes muy fieles al hipotexto y, por la forma de estilo que siempre nos presenta en su narrativa García Márquez, en especial el sentido lúdico e irónico que esconde siempre su obra.

Transformación lúdica

La escogencia de este título “El avión de la bella durmiente” y la forma de presentar el escenario donde ocurre casi toda la totalidad del cuento, es una transformación lúdica y una agudeza irónica que recrea el relato. La ironía juega un importante rol en el goce estético con el que el autor se deleita al presentar al personaje principal de la obra. La ambigüedad o el doble juego de significación de la metáfora del avión donde reposa la “bella” en lugar de un palacio o, el viajar en clase turística y no en primera clase, es un disfrute morboso que transforma el escenario original, dándole una tesitura o una disposición de ánimo, que va desde lo risible hasta lo ideológico.

Con una gran finura y una ironía lúdica, el autor sutilmente despoja a la bella durmiente de su estatus de aristócrata y mujer noble. Hay que tener en cuenta que en todo este juego irónico y tal vez, sarcástico, nunca llega a ocultar al hipotexto, sino más bien, lo expone con delicada elegancia. La construcción hipertextual de fino estilo paródico, le permite mantenerse en su planteamiento trascendental e idea metafórica sobre el cual se ha construido el relato, esto, gracias a la purificada ironía, como refiere Genette: “el texto paródico sigue tan de cerca como puede el texto parodiado, limitándose a algunas transposiciones impuestas por el cambio de tema” (1989, p. 29).

Llamaremos texto "a" al hipotexto y texto "b" al hipertexto, como lo ha desarrollado Genette en *Palimpsestos*. Comenzaremos con el título del cuento, *El avión de la bella durmiente*, ya el título nos sugiere una nueva relectura del relato bajo la risa solapada que se siente en la escritura; además de la escogencia de un escenario completamente diferente, con características de modernidad, al estilo del humor e ironía que caracteriza a García Márquez.

Los acontecimientos comienzan a desarrollarse en un lugar cosmopolita, el aeropuerto Charles de Gaulle de París. En el texto "a", el espacio narrativo es el palacio del rey; por consiguiente, el acontecimiento que genera las acciones es un festín, García Márquez arma un viaje; por otro lado, la mujer que dibuja la imaginación poética de Márquez, la bella, era de típicos rasgos exóticos, no era ninguna princesa "(...) y una aura de antigüedad que lo mismo podía ser de Indonesia que de los Andes" (p. 69).

La metáfora del viaje construye un nuevo escenario, en este caso, la bella sube a un avión, en el texto "a", sube a una torre y el eterno sueño es producido por la herida que le ocasiona el huso con el que la viejecita elaboraba su tejido, el encanto lo causa la herida, en el texto "b" lo crea dos pastillas "abrió (...) un cofre de tocador (...) como los baúles de las abuelas, y sacó dos pastillas (...). (p. 72)". El elemento u objeto donde reposa el sueño de la bella en este cuento, es la poltrona del avión, mientras que en el texto "a" cayó en un profundo sueño en su cama. El tiempo real del sueño en el texto "b" son las eternas ocho horas de vuelo a Nueva York.

Por último bajó la cortina de la ventana, extendió la poltrona (...) y durmió sin una sola pausa, sin un suspiro, sin un cambio mínimo de posición, durante las ocho horas eternas y los doce minutos de sobra que duró el viaje a Nueva York. (p. 73).

En el texto "a" la transformación de la muerte a sueño por la intervención de la duodécima hada, nos dice el relato, que fue por espacio de un siglo. Y, por último, nos referiremos al personaje revelador, quien con vigilancia y solicitud cuida del sueño de la bella. En el texto "a" quien acude a despertar a la Rosa- con- espina es un príncipe, en el texto "b" el personaje nunca despierta a la bella siempre se mantiene como sujeto velador del sueño, vigilia que nos revela la mirada de en sí mismo mediado por un paradójico sentimiento entre el placer y el dolor. El momento mágico y deseado del despertar ocurre. Las luces que anuncian el cumplimiento del tiempo del viaje, despierta a la bella sin necesidad de ayuda: "Despertó sin ayuda en el instante en que se encendieron los anuncios del aterrizaje" (p. 76).

Todas estas diferencias construyen un nuevo texto mucho más libre en la escritura, con una naturaleza mucho más sensible, con menos rigidez y cargado de sentimiento poético como refiere Genette (1989): "Digamos solamente que el arte de «hacer lo nuevo con lo viejo» tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos «hechos ex profeso» (...)" (p. 495).

Para señalar las similitudes de relaciones semánticas en sendos cuentos; cabe destacar, el juego con humor y guiño de pícaro con el que García Márquez construye este texto. Desde el punto de vista literario, comentaremos la labor de la narración a través de la voz de la enunciación. El personaje

principal, manifiesta la construcción fantástica, similar al texto “a”: “fue una aparición sobrenatural que existió sólo un instante (...)” (p. 69); “(...) esa fantasía me infundió nuevos ánimos para esperar.” (p. 71); “(...) de modo que me fue imposible escapar ni un instante al hechizo de aquella criatura de fábula que dormía a mi lado” (p. 73).

Un vuelo ficcional, cargado de deseos reprimidos, sueños, placeres, recuerdos vividos, peregrinajes y hasta tal vez, de penas. Todos estos sentimientos fundamentan la construcción de la ficción. Nos referimos a la presencia de emociones y pasiones, que han ocurrido solo en la mente del escritor matizado con la realidad, bajo los colores degradados de la magia y la fantasía de un hipotexto.

Intertextualidad con el relato “La bella durmiente”

Señalaremos brevemente esas semejanzas que delatan el texto y descubren la hipertextualidad. Nuevamente comenzaremos por el título, sin ningún reparo toma el título del texto “a” con sus variantes. Por otro lado, construye una imagen temporal que nos señala el parecido indiscutible del largo tiempo del sueño “Se instaló como para vivir muchos años” (p. 72), recurso comparativo para no despiarnos ni olvidar el hipotexto.

En ambos cuentos está presente el doble tratamiento del sueño como estado del subconsciente en la fina línea del umbral: el sueño roza la muerte y, la muerte al sueño en un estado profundo. En el texto “a” la duodécima hada transforma el mal hechizo que había predicho su compañera predestinando a la princesa a la muerte, lo convierte en un sueño de un siglo, ya que no era posible deshacerlo.

Hypnos y Thanatos, los gemelos caminando tomados de la mano; Hypnos según la mitología, cuando luchaba al lado de Thanatos, anula las labores de los mortales simulando la muerte. La figura de la pareja está presente con la misma significación en ambos relatos “Su sueño era tan estable, que en cierto momento tuve la inquietud de que las pastillas que se había tomado no fueran para dormir sino para morir” (p. 73).

La transformación de la muerte en sueño modificada por el hada, no solo ocurre en la princesa, sino también, en todos los seres que habitaban el palacio. García Márquez utiliza un recurso metonímico de sutil ironía para hundir en el sueño a todos los pasajeros: “Terminada la cena apagaron las luces, dieron la película para nadie, y los dos quedamos solos en la penumbra del mundo” (p. 74).

El sueño es el elemento simbólico del viaje en el inconsciente colectivo; es el devenir del conocimiento del mundo conocido al desconocido; representa el tránsito entre el dormir y el morir. El sueño y la muerte fundamentan la realidad de la escritura de García Márquez. Posiblemente, en ese vuelo trascendental, el escritor estableció una relación de transtextualidad y écfrasis con las representaciones artísticas del simbolismo europeo en la caracterización andrógina de Hypnos, como la verdadera expresión de la “belleza” contrapuesta a la rigidez de Thanatos. Imaginemos al escritor relacionando a la bella con las imágenes de las pinturas del simbolismo, reproduciendo el texto escrito y proyectando la figura de la écfrasis, como dice: Malena Andrade (2024) “En definitiva, la écfrasis resulta un recurso literario que posibilita proyectar mundos en palabras que también existen en el reino de la imagen (...), es la revelación de lo visible en el universo narrativo” (p. 44).

No hay extensión literaria que nos limite a acariciar un texto hasta llegar al disfrute y el placer que nos brinda la fuerza del lenguaje en el deleite de su lectura. Es meritorio dejarnos llevar y echarnos en el regazo o, a la sombra del “plátano” y, escuchar el sonido de la voz interna del río lliso, como en el *Fedro*, en aguas silenciosas y lugares propicios. Hemos hecho un viaje trascendental junto al sentimiento profundo de la escritura. En ese infinito encuentro, la voz del silencio nos ha atrapado y hemos conseguido la interpretación, intencionalidad y sentido de lo escrito, convirtiéndonos en el hombre abyecto de la sociedad, que nos dibuja Barthes (1993):

Sin embargo, este contra-héroe existe: es el lector del texto en el momento que toma su placer. En ese momento el viejo mito bíblico cambia de sentido, la confusión de lenguas deja de ser un castigo, el sujeto accede al goce por la cohabitación de los lenguajes que trabajan conjuntamente el texto de placer en una Babel feliz (p. 10).

El ser es un vigilante que nunca duerme, descubre lo que el lenguaje nos quiere decir a través de la palabra en la propia voz del poeta, como lo afirma Rubén Muñoz (2011) “el poema en su hablar gracias a la multisignificación propia del lenguaje poético, es capaz de decir varias cosas y en distintos sentidos al mismo tiempo” (p. 146).

Hemos concurrido a una aventura fascinante en este acercamiento al cuento de García Márquez. Un peregrinar poético del viaje metafórico en los espacios sublimes alimentados por la duda del concepto de lo bello en la construcción onírica y el dibujo imaginario de la belleza. Nos afirma Kant (1928): “Para decir si una cosa es bella o no lo es,

no referimos la representación a un objeto por medio del entendimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o de pena por medio de la imaginación” (p. 39).

Y así concluimos, embarcados en el imaginario del viaje, en la invención de la metáfora a través de la simbología y la significación del sueño. La mujer bella que duerme es la imagen invertida de un espejo que refleja la antítesis de la belleza y la juventud, junto al deleite lúdico y amoroso de las figuras especulares que habitan en la fantasía del avión donde viaja “eternamente” *La bella durmiente*.

Referencias

Andrade, Malena (2024). “Écfrasis: revelación de lo visible en el universo narrativo. (La imagen en el microrrelato)”. Ed. Moreno, Duglas y Andrade, Malena. En: *Microrrelatos. El alcance infinito de la brevedad*. Mérida, Venezuela: Editorial Horizonte, C.A. pp. 41-54.

Barthes, Roland (1993). *El placer del texto*. Madrid: Siglo veintiuno, editores.

Cuesta Abad, José M. (2001). *La escritura al instante*. Colmenar Viejo-Madrid: Ediciones Akal, S.A.

García Márquez, Gabriel (2023). *Doce Cuentos Peregrinos*. Barcelona, España: Penguin Random House. Grupo Editorial.

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

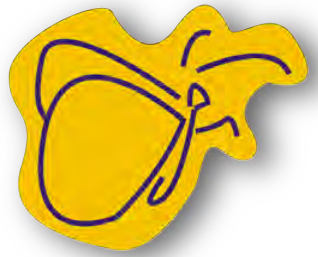
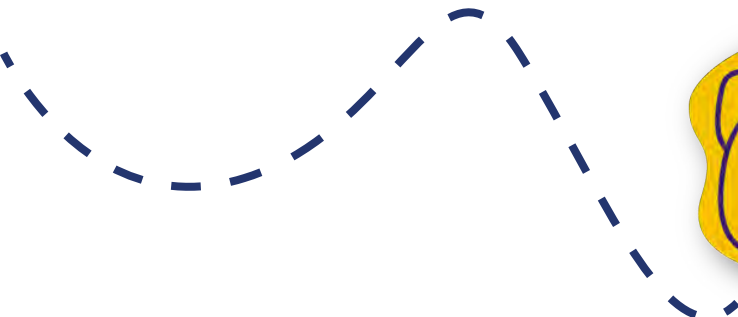
Jiménez, José (2017). *Teoría del arte*. Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.).

Kant, Immanuel (1928). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Edición digital basada en la edición de Madrid, Librería General de Victoriano, Suárez.

Kant, Manuel (1876). *Crítica del juicio*. Madrid: Librería de Francisco Iruveda, Antonio Novo. Trad. desde el Francés por Alejo García Moreno. Vers. Digital.

Muñoz Martínez, Rubén (2011). *Resonancias y silencios de la palabra*. Sevilla, España: Grupo Nacional de Editores.

Muñoz Martínez, Rubén (2017). *Apuntes para una poética del arte*. España: Editorial Círculo Rojo.



CAPÍTULO IV



El sueño como oficio y su correlato con otros sueños

Me alquilo para soñar

José Gregorio Noroño

Exordio

Estamos hechos de la materia de nuestros sueños,
y nuestra vida está rodeada de sueños.
William Shakespeare

En su libro de ensayos, *La búsqueda sin fin*, Rivera (1993), refiriéndose a la crítica literaria, dice que: “Saber poner en relación intuitivamente una obra con otra, un texto con otro, es el primer principio de la crítica” (p. 22). Esto no es más que el fenómeno literario conocido como intertextualidad, término propuesto por Kristeva (1981), quien afirma que Bajtín es “el primero en introducir en la teoría literaria que todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p. 190). Aunque en principio este concepto es producto de los estudios de la semiótica aplicados a la literatura, también se asocia con la literatura comparada. Precisamente, el propósito de este estudio, dedicado a “Me alquilo para soñar”, consiste en interconectar una obra con otra, un autor con otro —incluso consigo mismo—, sobre la base del sueño, componente temático recurrente en la narrativa de Gabriel García Márquez; es decir, de acuerdo con esta “un sueño dentro de otro sueño”—como dice el poema de Allan Poe— es como un texto dentro de otro texto.

Frau Frida es el personaje en torno a quien gira la historia de “Me alquilo para soñar”, cuarto relato de los doce cuentos escritos y reescritos por García Márquez durante dieciocho años, los cuales, finalmente, vieron la luz en 1992, compilados bajo el título de *Doce cuentos peregrinos*, adjetivo éste que alude a la idea del esfuerzo que se hace en un viaje para alcanzar una meta; es decir, al vaivén que experimentaron estos cuentos antes de ser concluidos y publicados, así como también a todo aquel que anda por tierras extrañas, como es el caso de los protagonistas de estas doce ficciones, todos latinoamericanos, a quienes les ocurre, precisamente, “cosas extrañas” en el viejo continente.

La historia

Este cuarto relato está contado por un narrador que participa como personaje, un narrador homodiegético, que en este contexto es una voz en primera persona, quien relaciona sus propias experiencias y participa como testigo de los hechos, proporcionando de esta manera cierta veracidad a la ficción. “Me alquilo para soñar” comienza de manera trágica, en la Habana, Cuba, un día en el que el narrador se encontraba desayunando en la terraza del hotel Habana Riviera, cuando de pronto una gran ola, como un estallido, sobrepasó el malecón y elevó varios autos estacionados y en circulación, quedando uno de ellos empotrado en un flanco del hotel. Dentro del automóvil había una mujer destrozada, quien llevaba en uno de sus dedos un “anillo de oro en forma de serpiente con ojos de esmeraldas” (p. 29), objeto en el que el narrador focaliza su atención, único focalizador del relato, por cierto, quien consiste en ser “(...) el agente que ve, y lo que se ve. Es decir, el punto desde el que se contemplan los elementos” (Bal, 1990, p. 110).

La meticulosa descripción textual, además de indicar una característica significativa del personaje de la trama, nos induce a formarnos mentalmente una imagen visual del objeto detallado, procedimiento literario que se conoce como *écfrasis*, que consiste en “una representación verbal de una representación visual” (Mitchell, 2009, p. 138).

Este relato comienza *in media res* —en medio de los acontecimientos— con la muerte de una mujer cuyas características del anillo intrigan al narrador y lo inducen a pensar que esa persona posiblemente es a quien él conoció hacía 34 años en Viena. A partir de entonces la narración toma un giro hacia el pasado, adquiere forma de retrospectión, procedimiento que se conoce como *analepsis* o *flashback*. Desde ese detalle o indicio, el narrador nos comienza a contar la historia de una mujer de origen colombiano, cercana a los 30 años, que conoció en Viena, quien desde niña se había ido a vivir a esa ciudad. Frau Frida, como apenas era conocido este enigmático personaje entre los estudiantes latinos, ejercía un extraño y único oficio: soñar.

“— Me alquilo para soñar” (p. 29), fue la respuesta de Frau Frida a la curiosa pregunta que le hace el narrador, quien quería saber cómo hacía ella para subsistir en esa ciudad. La vida de Frau Frida pertenecía al mundo onírico, a “(...) esas regiones intermedias donde el alma y la carne se confunden, donde el sueño responde a la realidad y a veces se le adelanta (...)” (Yourcenar, 1951, p. 106), pues su vida giraba en torno al sueño. Su inicio como oníromante empezó desde su niñez, como se advierte en el siguiente párrafo del relato:

(...) desde que aprendió a hablar instauró en la casa la buena costumbre de contar los sueños en ayunas, que es la hora en que se conservan más puras sus virtudes

premonitorias. A los siete años soñó que uno de sus hermanos era arrastrado por un torrente. La madre, por pura superstición religiosa, le prohibió al niño lo que más le gustaba que era bañarse en la quebrada. Pero Frau Frida tenía ya un sistema propio de vaticinios.

— Lo que ese sueño significa —dijo— no es que se vaya a ahogar, sino que no debe comer dulces (pp. 29-30).

Desde entonces ella no dejó de contar e interpretar sus sueños, hasta hacer de esta ancestral práctica un oficio, como cuenta esta historia.

Contar los sueños

Recuerdo haber observado que entre los integrantes de mi familia había quienes tenían el hábito de contar e interpretar sus sueños por las mañanas, mientras tomaban café; esto ha sido normal en nuestra cultura, ya que la interpretación de los sueños ha formado parte de la vida, del pensamiento, de las creencias, mitos, tradiciones y cotidianidad de los latinoamericanos. Este oficio de asignar significado a los sueños es muy antiguo. La oniromancia o adivinación a través de los sueños se ha practicado en muchas partes del mundo desde la antigüedad: Mesopotamia, Egipto, Grecia, Roma, así como en nuestras culturas prehispánicas. En el *Diccionario de los símbolos* (Chevalier y Gheerbrant, 2007) se lee: “El Egipto antiguo prestaba a los sueños un valor sobre todo premonitorio: ‘El dios ha creado los sueños para indicar el camino a los hombres cuando ellos no pueden ver el porvenir’, dice un libro de sabiduría” (p. 960), Los faraones tenían sacerdotes expertos en la interpretación de los sueños; sobre la base de esas interpretaciones ellos ejecutaban sus decisiones.

Indagando sobre diosas relacionadas con el sueño, encontramos que en la mitología nórdica hay una diosa llamada Freyja, en torno a quien existe un conjunto de creencias religiosas y mitológicas practicado por los pueblos escandinavos y germánicos; y algo que resulta interesante es que de Freyja, etimológicamente hablando, derivan *fru*, escandinavo, y *frau*, alemán, que significan mujer, dama o señora. Si bien Freyja —quien conduce un carruaje tirado por gatos, animales nocturnos como el sueño, indiscutiblemente— por lo general, no está relacionada directamente con el sueño, algunos de sus atributos como la magia y la profecía la asocian de modo indirecto con el mundo de los sueños, de tener la potestad de influir en ellos. Me resulta curioso, además, que el personaje de este relato se llame, precisamente, Frau Frida, dos nombres relacionados con lo onírico; el primero está emparentado con la diosa antes referida, y el segundo con Frida Kahlo, artista que muchas veces dibujó y pintó su vida circunscrita en escenas de atmósfera onírica.

Frau Frida —suerte de diosa o señora de los sueños—, para poder sobrevivir en Viena, se vio en la necesidad de ofrecer sus servicios como oniromante. Su oficio de soñar y predecir situaciones, era el origen de sus ingresos, los cuales le permitían cubrir todas sus necesidades. Ella no sólo vivía para soñar, también soñaba para vivir.

Entonces tocó para pedir empleo en la primera casa que le gustó para vivir, y cuando le preguntaron qué sabía hacer, ella sólo dijo la verdad: “Sueño”. Le bastó con una breve explicación a la dueña de casa para ser aceptada, con un sueldo apenas suficiente para los gastos menudos, pero con un buen cuarto y las tres comidas. Sobre todo

el desayuno, que era el momento en que la familia se sentaba a conocer el destino inmediato de cada uno de sus miembros (...) (p. 30).

La vida, el destino de todos los integrantes de la familia para la que Frau Frida trabajaba soñando, respondía a los sueños que ella soñaba e interpretaba. A través de sus sueños ella les adjudicaba su porvenir en el camino de la realidad. Ellos eran invención, producto del sueño de otro; es decir, de Frau Frida, quien logró apoderarse de la fortuna de quienes hacían uso de su don sobrenatural; pero quizá ese don era complementado con un mecanismo de creación aderezado con la astucia de inventar sueños; “también la verdad se inventa”, dijo el poeta Antonio Machado.

El narrador de esta historia pone en duda el oficio de Frau Frida al decirle que “siempre había pensado que sus sueños no eran más que una artimaña para vivir” (p. 31). En fin, el sueño en Frau Frida cumplía una función creativa y profesional, que le permitía resolver sus propios problemas existenciales y los de la cotidianidad de aquella familia.

Vivir de interpretar el porvenir diario de una familia a través de los sueños, durante años, puede resultar exagerado, inverosímil o poco probable, pero como esto forma parte del estilo literario del realismo mágico —donde, con toda franqueza y normalidad, sin ninguna duda ni asombro, se entretejen en un mismo contexto lo real y lo fantástico, vigilia y sueño, lo cotidiano con lo extraordinario—, al lector le importa poco si esta historia ha ocurrido de verdad, porque él experimenta ese extrañamiento como propio e inmediato a su cotidiana realidad.

En *Doce cuentos peregrinos* García Márquez aborda tópicos como el viaje, la soledad, la muerte y el sueño, siendo este último el motivo del análisis de “Me alquilo para soñar”, donde García Márquez nos deja ver su visión sobre el sueño a través de la literatura, de la ficcionalización de sus experiencias de vida, las cuales son como el mundo de los sueños, que no se pueden contar de manera exacta, sino lo que de ellos se recuerda. En el epígrafe de *Vivir para contarla*, García Márquez (2002), dice: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla” (p. 7). Reinterpretando esta cita, infiero que el sueño no es el que uno soñó, sino el que uno recuerda y cómo lo recuerda para interpretarlo. Vida y sueño, por consiguiente, se cuentan e interpretan con los ingredientes de la fantasía e imaginación. Como los sueños suelen tener impacto en nuestras vidas, en nuestros comportamientos, pensamientos y decisiones, es evidente que en García Márquez el sueño jugó un papel importante en su narrativa. En el caso de “Me alquilo para soñar”, por ejemplo, lo deja muy claro en el prólogo de *Doce cuentos peregrinos*, al decir que:

La primera idea se me ocurrió a principios de la década de los setenta, a propósito de un sueño esclarecedor que tuve después de cinco años de vivir en Barcelona. Soñé que asistía a mi propio entierro, a pie, caminando entre un grupo de amigos vestidos de luto solemne, pero con un ánimo de fiesta. (...) No sé por qué, aquel sueño ejemplar lo interpreté como una toma de conciencia de mi identidad, y pensé que era un buen punto de partida para escribir sobre las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa (p. 4).

Esas “cosas extrañas” les suceden a los latinoamericanos, lejos de su geografía, porque en la cotidianidad de su cultura lo sobrenatural se entreteje con la realidad, forma parte de su identidad, y, por lo tanto, adonde viajan portan con ese fenómeno cultural. García Márquez deja muy claro que los sueños se convierten en vehículo para entender nuestra identidad; que los sueños tienen el poder de intervenir e influir en nuestras vidas, en nuestros destinos, en la forma en que nos vemos nosotros mismos y cómo actuamos o nos desenvolvemos dentro y fuera de nuestra cultura. Desde un punto de vista antropológico cultural, García Márquez explora el sueño como un producto de la cultura y de las tradiciones latinoamericanas, de nuestras supersticiones, creencias y mitos que influyen en la percepción de nuestra realidad.

La intertextualidad del tema onírico

La cita de Rivera, con la que introduzco este estudio, me indujo a poner en relación una obra con otra, un texto con otro, un autor con otro, un sueño con otro, a propósito de unos pasajes de “Me alquilo para soñar”, con “Las ruinas circulares”, de Jorge Luis Borges (1944), —e incluso con otras obras del mismo García Márquez. En un momento de esta historia relacionada con la soñadora Frau Frida —la cual transcurre entre Cuba, Viena y España—, surge un encuentro casual, en un restaurante español, entre el personaje narrador, la misteriosa protagonista, el poeta Neruda y su esposa Matilde. Luego de la comida, Neruda hace su siesta y al despertar establece una conversación con el narrador personaje, Matilde y Borges:

— Soñé con esa mujer que sueña —dijo. Matilde quiso que le contara el sueño.

- Soñé que ella estaba soñando conmigo—dijo él.
— Eso es de Borges — le dije.
Él me miró desencantado.
— ¿Ya está escrito?
— Si no está escrito lo va a escribir alguna vez —le dije—.
—Será uno de sus laberintos (p. 31).

García Márquez suele hacer uso de la ironía en sus obras, y este pasaje, precisamente, es de acento irónico, pues el autor asume una actitud burlona, sarcástica, imprimiéndole humor a este diálogo, con respecto a que si Borges —indudablemente que sí— ya ha escrito antes sobre el tema del sueño dentro del sueño, o de alguien que sueña con otro, o sueña a otro. Más adelante Frau Frida, consagrada a la única tarea de dormir y soñar, como el personaje de “Las ruinas circulares”, les cuenta el sueño que tuvo en su siesta: “— Soñé con el poeta — nos dijo. Asombrado, le pedí que me contara el sueño. — Soñé que él estaba soñando conmigo — dijo (...)” (p. 31).

Ambos pasajes, en los que dialogan primero Neruda y el narrador, y luego Frau Frida y éste, inducen a pensar en el personaje de “Las ruinas circulares”, relato que narra la historia de un hombre enigmático, como si se tratara de un dios, que intenta crear a otro hombre a través del sueño: “El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (Borges, 1974, p. 451). Pero este hombre que se planteaba crear e instruir a otro ser humano y destinarlo a la realidad mediante el sueño, al final percibió que él también era una apariencia, producto de otro que lo había estado soñando; algo así como las sombras proyectadas por el mundo de las ideas de Platón.

La correspondencia entre estos dos relatos no sólo está dada por el componente onírico, por el acto de soñar uno con el otro, de ser soñado uno por el otro, de soñarse ambos al mismo tiempo, sino que, además, Borges es mencionado por el narrador personaje en el relato de García Márquez. Pero la repercusión de Borges en García Márquez no se advierte sólo en “Me alquilo para soñar”; sino también en narraciones anteriores a ésta, como, por ejemplo, el cuento “Ojos de perro azul”, escrito en 1950, que forma parte de la antología homónima, la cual reúne sus primeros cuentos, que inicialmente fueran publicados en el periódico *El Espectador*, de Colombia. Este relato trata de una relación amorosa de naturaleza onírica entre un hombre y una mujer que comparten el mismo sueño, pero sólo se pueden ver y amar en sueños; en la realidad no se conocen porque al despertar no pueden recordar sus sueños, sus existencias están ancladas al mundo de los sueños, como en el caso del coronel Aureliano Buendía en *Cien años de soledad* (1967), quien:

En el sueño recordó que había soñado lo mismo la noche anterior y en muchas noches de los últimos años y supo que la imagen se habría borrado de su memoria al despertar, porque aquel sueño recurrente tenía la virtud de no ser recordado sino dentro del mismo sueño (García Márquez, p. 204).

El sueño es fundamental en el curso de esta novela. Es significativo el tratamiento de esta historia por su poder premonitorio y de creación, por su virtud fundacional, como se puede observar en el siguiente párrafo del segundo capítulo:

José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo. Al día siguiente convenció a sus hombres de que nunca encontrarían el mar. Les ordenó derribar los árboles para hacer un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla, y allí fundaron la aldea (*Ob. cit.*, p. 31).

Este sueño es uno de los varios mensajes que recibe José Arcadio Buendía mediante sueños, a los que con mucha convicción obedece, como lo hacían los integrantes de la familia para los que soñaba Frau Frida, imponiéndolos a la realidad mediante la interpretación de sus sueños. Con respecto a *Cien años de soledad*, el mensaje orienta a José Arcadio para tomar la decisión de fundar en el porvenir un pueblo con ese nombre; es decir —como en “Las ruinas circulares”—, crear e imponer a la realidad lo soñado: Macondo.

Con relación a los cuentos en proyecto que nunca escribió, en un artículo titulado “El mar de mis cuentos perdidos” (1982), García Márquez cuenta que durante años quiso escribir un relato sobre un hombre que se pierde para siempre en los sueños. Este hombre soñaba el mismo sueño, un sueño soñado, que se repetía hasta cinco veces en el mismo espacio, pasando de un cuarto a otro, y en el proceso de querer despertar para regresar a la realidad, se encuentra con los sueños superpuestos, sin poder despertar, quedando perdido, atrapado para siempre en ese laberinto de sueños; es decir, dormido para siempre, algo así como “el sueño de los cuartos infinitos” (*Ibidem*, p. 115) experimentado por José

Arcadio Buendía, en *Cien años de soledad*. Pero García Márquez confiesa que nunca escribió el cuento porque su parentesco con Borges era demasiado evidente.

Sobre sus influencias literarias, García Márquez declaró en varias ocasiones que William Faulkner fue uno de los escritores que más influyó en él, además de Ernest Hemingway, Joyce y Virginia Woolf; pero no tengo información de que alguna vez haya mencionado a Borges entre sus autores influyentes; su nombre lo alude en el cuento nunca escrito sobre el hombre que se pierde en el laberinto de sus sueños y en el citado diálogo de "Me alquilo para soñar". Existen numerosos trabajos críticos dedicados a Borges y a García Márquez en los que se destacan las analogías entre la narrativa de ambos escritores. No voy a hacer una relación de autores y estudios críticos, pero sí mencionaré dos de ellos. En primer lugar, está el crítico literario Emir Rodríguez Monegal (1968), quien, un año después de haberse publicado *Cien años de soledad*, escribió el ensayo "Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*", donde dice:

Como el asceta que sueña un hombre en "Las ruinas circulares", el magistral cuento de Jorge Luis Borges, este Aureliano de la ciudad de los espejos, o de los espejismos, descubre finalmente que él es también un fantasma soñado por otro, que está atrapado en un laberinto de palabras escritas, cien años antes, y en sánscrito, por el mago Melquiades. La aproximación de *Cien años de soledad* con la obra de Borges (ya indicada a lo largo de este estudio) no es casual (p. 682).

La otra es la escritora e investigadora argentina, Natalia Crespo, quien escribe “Ficciones que se bifurcan: la presencia de Borges en Cien años de soledad” (2012), donde menciona, *grosso modo*, a varios autores y sus enfoques en torno a la correspondencia literaria Borges-García Márquez, y aclara que en su trabajo se propone indagar algunos rasgos de la literatura de Borges que pueden encontrarse en *Cien años de soledad*, basándose en el concepto de intertextualidad, según Bajtín y Kristeva. Borges manejaba a conciencia la idea de la relación intertextual, como se puede apreciar en “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), y, con más evidencia, en “Utopía de un hombre que está cansado”, relato de *El libro de arena* (1975), en el diálogo entre el personaje que narra la historia, Eudoro Acevedo, y el solitario personaje con el que éste se encuentra en medio de la llanura:

(...) Dueño el hombre de su vida, lo es también de su muerte.

— ¿Se trata de una cita? —le pregunté.

— Seguramente. Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas (pp. 40-41).

La relación intertextual entre García Márquez y Borges, referente al componente onírico, indiscutiblemente que no es casual; no sólo se divisa en su obra, sino que el propio García Márquez nos lo hace saber, aunque de soslayo, al mencionar a Borges en “Me alquilo para soñar” y en su confesión hecha en “El mar de mis cuentos perdidos”. Igualmente, García Márquez establece relación intertextual, o intratextual, entre textos de sí mismo, como se advierte en “Ojos de perro azul”, *Cien años de soledad*, el esbozado cuento del hombre que se extravió

para siempre en sus sueños y, reitero, en *Me alquilo para soñar*, historia que finaliza con el diálogo entre el embajador portugués y el narrador personaje, de la siguiente manera:

Y prosiguió en el mismo tono, con detalles sorprendentes, pero sin una pista que me permitiera una conclusión.

— En concreto, — le precisé por fin—: ¿qué hacía?

— Nada —me dijo él, con un cierto desencanto—. Soñaba (p. 32).

Este dato, “Soñaba”, sumado a las características del anillo de oro en forma de serpiente con ojos de esmeraldas, en uno de los dedos de aquella enigmática mujer, induce a inferir —tanto al narrador personaje como al lector—, que aquella persona del carro empotrado en un flanco del hotel, indudablemente que era Frau Frida, la diosa de los sueños.

Conclusiones

Como el lector ha podido observar, para el análisis de la estructura narrativa de este relato he recurrido a conceptos de la narratología, tales como narrador homodiegético, focalizador, *in media res*, analepsis y écfrasis.

Con respecto al tema central de esta historia narrativa, protagonizada por Frau Frida, relacionado con el oficio de asignar significados premonitorios a los sueños, me he referido a él, *grosso modo*, desde la perspectiva de la antropología cultural; es decir, la interpretación de los sueños como un producto presente en muchas culturas desde la antigüedad hasta nuestros días, sobre la base de creencias mitológicas y religiosas y, particularmente, de las tradiciones

latinoamericanas de nuestras supersticiones, mitos y creencias que, ineludiblemente, influyen en la percepción de nuestra realidad e identidad.

Para tratar el asunto del sueño como oficio en este relato y su correlación con otros sueños, he trabajado con el concepto de intertextualidad, producto de los estudios de la semiótica aplicados a la literatura, y de la literatura comparada, para lo que he establecido relación entre una obra con otra, es decir, en principio, “Me alquilo para soñar” con “Las ruinas circulares”; entre un autor con otro, García Márquez-Borges; incluso el Nobel colombiano consigo mismo, con respecto al componente onírico como motivo recurrente en su narrativa y en la de Borges, en quien, indudablemente, García Márquez se inspira. Pues, Borges ha sido uno de los escritores de la lengua española que más influencia ha ejercido en otros escritores latinoamericanos, y García Márquez —aunque no lo haya manifestado abiertamente—, no escapa de ella, la cual supo adaptar a su estética enmarcada en la narrativa del realismo mágico, como se corrobora en este análisis, en el que además, está claro que del fenómeno literario conocido como intertextualidad no está exento ningún escritor.

En fin, queda de parte nuestra, orientados por las palabras de Francisco Rivera, detectar este procedimiento literario y saber poner en conexión, en diálogo, una obra con otra, un texto con otro, un autor con otro, un escritor con textos de su propia producción, como principio esencial de la crítica y del análisis literario, tal como se ha demostrado en este estudio: el sueño como oficio y su correlato con otros sueños en “Me alquilo para soñar”.

Referencias

Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa (Una Introducción a la narratología)*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Chevalier, Jean y Gheerbrant A. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Herder Editorial.

Crespo, Natalia (2012). "Ficciones que se bifurcan: la presencia de Borges en Cien años de soledad". *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 66 (1), 1-14. Consultado el 28 de junio de 2024 en: https://www.academia.edu/36732322/Ficciones_que_se_bifurcan_La_presencia_de_Borges_en_Cien_a%C3%B1os_de_soledad_pdf

De otros mundos: García Márquez. "El mar de mis cuentos perdidos". Consultado el 15 de julio de 2024 en: <https://triunfo-arciniegas.blogspot.com/2017/07/garcia-marquez-el-mar-de-mis-cuentos.html>

García Márquez, Gabriel (1992). *Doce cuentos peregrinos*. Buenos Aires, Argentina: Sudamérica. Consultado el 18 de mayo de 2024 en: https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/applying/undergraduate/hispanicmodules/hp201ps/12_cuentos.pdf

García Márquez, Gabriel (1967). *Cien años de soledad*. Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española. Edición conmemorativa. Consultado el 30 de mayo de 2024 en: <https://www.escuelaestacionsur.com/Imagenes/Cien%20anos%20de%20soledad%20-%20Gabriel%20Garcia%20Marquez.pdf>

García Márquez, Gabriel (1974). *Ojos de perro azul*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamérica.

Kristeva, Julia (1981). *Semiótica*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.

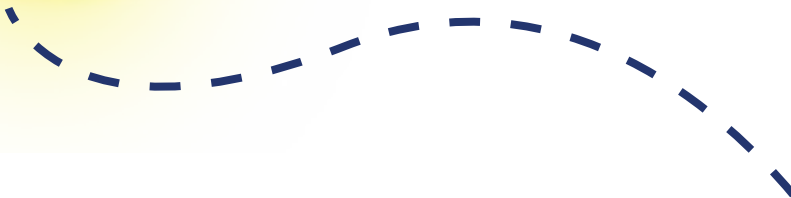
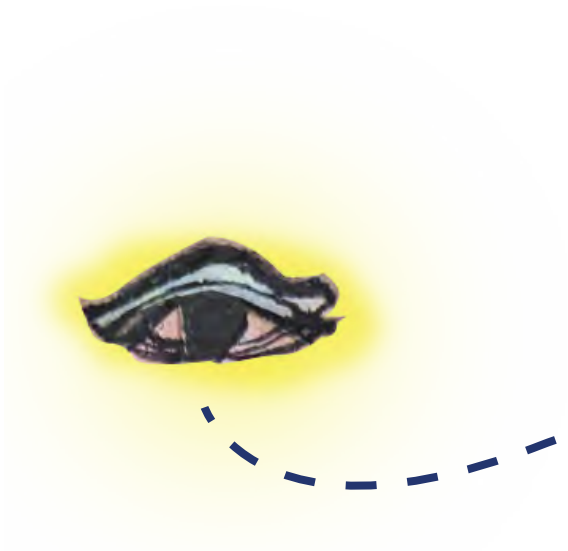
Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, España: Akal.

Rivera, Francisco (1993). *La búsqueda sin fin*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Rodríguez, Monegal Emir (1968). "Novedad y anacronismo de Cien años de soledad". *Obras Selectas*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

New World Encyclopedia contributors, "Freyja," *New World*. Consultado el 30 de junio de 2024 en: *Encyclopedia*. <https://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Freyja&oldid=1082062>

Yourcenar, Marguerite. (1951). *Memorias de Adriano*. Consultado el 29 de abril de 2024 en: <https://ww3.lectulandia.com/book/memorias-de-adriano/>





CAPÍTULO V



**La escritura y su desamparo:
García Márquez peregrino de su tiempo**
Sólo vine a hablar por teléfono

Delsy Mora V.

Exordio

El escritor por muy desamparado que se encuentre, es el amante preferido de la existencia. Por eso quizá su mayor desafío es vencer la muerte con el filo de la palabra.

Eduardo Liendo

El escritor dedicará su existencia a realizar su proyecto esencial o ejecutarlo no sin apartarse de la certidumbre de una posible equivocación, el único poder del escritor, ya lo ha dicho Barthes (1973), está en mezclar escrituras, en enfrentar unas con otras de manera que jamás descanse en una de ellas.

Hacia mitad del siglo XX surge en Latinoamérica una nueva generación de escritores, entre ellos encontramos al colombiano Gabriel García Márquez, quien propone la renovación artística de nuestra literatura, incorporándose a las corrientes de vanguardia y al enfrentamiento con la realidad del latinoamericano desde un punto de vista más universal.

Con esta generación nace un nuevo discurso enunciativo, lo que Joaquín Roy llamaría "la nueva narrativa" (1978, p. 414) abriendo espacio a las nociones del imaginario social, de representación subjetiva y desplegando una multiplicidad de lecturas posibles a la virtual polifuncionalidad de los textos macondianos del escritor colombiano, quien creía en el poder de las palabras. Con ese propósito y honrando su legado se ha

creado el “Árbol de Gabo”, una matriz conceptual para destacar la amplitud de intereses y motivaciones que tuvo García Márquez, que abarca desde su pasión por contar historias hasta la defensa de los derechos humanos, así como la promoción de Latinoamérica en el mundo.

La literatura latinoamericana, del siglo pasado, ha deambulado y peregrinado a través del tiempo, buscando un rostro propio, indagando en una imagen que nos permita reconocernos como espacio literario en el conjunto de países del mundo. Esa búsqueda nos ha conducido hacia la auto-negación como rasgo más resaltante de nuestra identidad literaria. Lo fantástico o realismo mágico o lo real maravilloso, como una tendencia, o poética discursiva, han sido categorías propias de un proceso dinámico de transformación.

La idea de incertidumbre opuesta a la de encantamiento como principio discursivo de la lectura, de la no armonía frente a lo armonioso, para referir al tratamiento de los universos representados real/irreal, natural/sobrenatural, ficción/realidad, y la de trasgresión frente a la integración, relacionados a cierta intencionalidad inicial del enunciadador del discurso, son trazos surgidos, que se acercan a ciertos aspectos estructurantes del discurso narrativo en García Márquez que dan cuenta de la totalidad de sus variadas manifestaciones textuales e históricas y de sus significaciones particulares, promoviendo una lectura que explora los márgenes y los silencios del texto.

En este sentido, el aporte de los escritores del llamado *boom* literario, y en especial el caso que nos ocupa: Gabriel García Márquez como fundador de una tradición literaria que mira nuestra realidad con ojos realmente universales, ha sido trascendental y tal como lo dijera Márquez Rodríguez (1984) “es en el plano de lo histórico, la del todo el continente una cantera inagotable” (p. 18). El colombiano universal representa

en la narrativa latinoamericana, una propuesta estética que configura con su universo narrativo, una reflexividad sobre la naturaleza humana. Su obra literaria como ya se ha dicho emana a una fuente donde escritores, biógrafos, críticos, cineastas, artistas, historiadores, psicólogos, periodistas, han bebido de ella en un vasto mar de acercamientos e interés por su obra.

“Escribir una novela es pegar ladrillos. Escribir un cuento es vaciar concreto” Gabriel García Márquez

Gabriel García Márquez en *Doce Cuentos peregrinos* (1992) encuentra en el lenguaje el método del juego para la reconstrucción de otras realidades o nuevas representaciones de diferencia e identidad; lo hace con la visión de un latinoamericano emigrado, además con la mirada de un escritor que enfatiza la trascendencia de la palabra. El arte en lo moderno buscando identidades encontró interrogantes y el lenguaje se mostró como estructura diferenciadora del mundo, con ambigüedades y contradicciones inherentes.

Desde el modernismo dariano se comienza a palpar las complejidades del carácter disonante del arte y la literatura latinoamericana como núcleos de la concepción de modernidad: lo grotesco, lo hiperbólico, la paradoja, la parodia, la ironía, lo absurdo, lo humorístico; todos procesos textuales de identidad que chocan con códigos dominantes y dan paso a una dialogicidad y deconstrucción para afrontar al hombre con su desamparo en sus múltiples interpretaciones.

En “Sólo vine a hablar por teléfono” quinto relato de la colección *Doce cuentos peregrinos*, escritos en el transcurso de dieciocho años, pudiera entenderse como una metáfora del horror causado por la incomunicación. Cuenta la historia de

una joven, María de la Luz Cervantes, quien una tarde lluviosa se detiene a hacer una llamada telefónica tras sufrir una avería en su auto en medio del desierto barcelonés, María busca ayuda y termina refugiándose en un autobús, y descubre que sus pasajeras son enfermas mentales conducidas a un sanatorio donde es internada. Cuando intenta llamar a su esposo Saturno, quien la espera y luego la busca desesperadamente, es tratada como una paciente más, su incapacidad y obsesión para acceder a un teléfono la lleva a una serie de equívocos; el marido inseguro por las infidelidades pasadas, interpreta el deseo de comunicarse de su mujer como una señal de inestabilidad mental reforzada por el diagnóstico del médico, eso lleva a Saturno a considerarla peligrosa y loca, lo que provoca un distanciamiento emocional y un ciclo de incomunicación.

Dentro de los núcleos sémicos del relato “solo vine a hablar por teléfono”, la protagonista, se convierte en una suerte de símbolo de la lucha humana latinoamericana por establecer conexiones significativas, su desesperación y confusión representa la lucha por intentar comunicarse en un mundo lleno de barreras emocionales y sociales.

El teléfono como objeto central del relato simboliza tanto la posibilidad de conexión como la incapacidad para lograrla, en lugar de ser puente entre dos personas, se convierte en un recordatorio de la distancia emocional que puede existir incluso entre aquellos que se aman. Buscar en el recuerdo, con angustia, la plenitud de un reflejo que irrumpa en el espectro de la cotidianidad es para María de la Luz Cervantes, joven mexicana, bonita e inmigrante de 27 años, aspirante a actriz, casada (con un mago de fiestas), una forma de escape y de identificación. Su extraña e inquietante manera de asumir el mundo de encierro del sanatorio, de peregrina que anda por

un lugar extraño, permite que el narrador la haga transitar por las turbulentas aguas del pensamiento moderno, en medio de su fría y aparente necesidad de comunicarse.

El simbolismo de algunos aspectos del cuento

El desierto de los Monegros simboliza un espacio de aislamiento y desolación, reflejando la lucha interna de la protagonista; este entorno árido y hostil se convierte en un escenario que amplifica su vulnerabilidad y desesperación al estar atrapada en una situación que escapa de su control. La vastedad del desierto contrasta con su deseo de conexión a través del teléfono, enfatizando su lucha por comunicarse en un mundo que no la escucha. El sanatorio psiquiátrico ubicado en el desierto representa con su silencio no solo un lugar físico sino también un estado emocional, el paisaje refleja las tensiones y las dificultades que enfrenta María de la Luz así como, la falta de comunicación efectiva con su esposo y el encuentro con el desamparo en esta institución, despunta la sensación de pérdida y confusión. Su desplazamiento es obligatorio, su verdad es su única verdad, peregrina de su tiempo al decir de David Teleki (2023) María de la Luz desciende en dicho lugar porque nadie le da sentido a su palabra; permanece allí, igualmente, porque nadie le da sentido a lo que sale de su boca.

María de la Luz, realiza su peregrinaje junto a Saturno rumbo a Barcelona (España) para encontrar cierta madurez y estabilidad afectiva, tras varias aventuras y cuando cree haber logrado cierta solidez económica, su mundo se convierte en una pesadilla irracional, que desemboca en un viaje que la lleva a la difuminación de su identidad y locura. Su viaje es de ida sin retorno, hasta anular su propia verdad.

Lo familiar, lo conocido se vuelve siniestro, la protagonista produciendo un anulamiento de su subjetividad en cada intento por salir o escapar pasa a ser una enferma más, sujeto de un doble encierro: el encierro físico provocado por los muros de la institución, la fuerza grotesca de las guardianas que le impiden moverse y la presencia de los fármacos que la vuelven dócil y manejable, poco a poco se ve obligada a acostumbrarse y por otro lado, el discurso que la define como: agitada, loca, obsesiva, puta, peligrosa; todas las etiquetas como lógicas institucionales de un paradigma que busca la clasificación uniformante, la disminución de la subjetividad y de su identidad. Su compromiso significa por una parte, reencontrar su pasado, y por otra, encontrar la libertad en un futuro probatorio que es como un juego de azar; pero su nueva conciencia se levanta sobre un terreno blando e inconsistente como lo es su presente lento y agobiante.

La lógica patriarcal misógina que contribuye a la representación del estado de locura de María de la Luz Cervantes genera la desconfianza que lleva a creer a Saturno que su esposa lo engaña encarnando así un estereotipo de mujer que rompe con algunas lógicas sociales propias del ideal normativo de pareja, y que de alguna manera sirve de justificación para que Saturno no luche por su libertad, diría Merleau-Ponty (1971, p. 36) el discurso de las emociones generados por la relación del sujeto con el entorno y su percepción del mundo. Los dos discursos hegemónicos tanto del médico como del esposo potencian la victimización, la institucionalización, el sistema punitista del encierro detrás y el actuar de las guardianas como Herculina que sostienen y replican un modelo de control social represivo como si todo

un sistema de castigo recayera sobre María de la Luz por ser una mujer “traicionera” que debe pagar su culpa en una suerte de venganza del destino.

Para Malena Andrade (2016) “el discurso social de principio del siglo XX, inmerso en cualquiera de las disciplinas humanísticas, presenta unos lineamientos éticos y valorativos que muestran a la mujer desde un espacio muy limitado” (p. 37) y aclara, que la realidad femenina se ha convertido en imaginarios de un escenario social, donde los diversos roles de la mujer se exponen desde ángulos disímiles. Saturno reproduce la lógica patriarcal que se potencia cuando entra en complicidad con el director del sanatorio. La constante violencia física, psicológica y sexual, a la que es sometida María de la Luz Cervantes, acaba generando un malestar que la lleva a acostumbrarse durante años a esa vida, luego de sus esfuerzos en vano por comunicarse con Saturno.

García Márquez ha dado vida a personajes femeninos que trascienden las convenciones, explorando la riqueza de sus vidas en matices inesperados, en un lienzo de narrativas complejas en el que las mujeres ocupan un lugar destacado en su narrativa por eso compartimos las características expuestas por María Isabel Martínez en su tesis doctoral (2006) como lo son: fuerza y fortaleza, complejidad emocional, desafío a normas sociales, símbolos de vida y muerte, sabiduría y conocimiento, crítica social, dualidad de pureza y tragedia; María de la Luz Cervantes es una de ellas, tan luminosa como Pilar Ternera, Úrsula Iguarán, Ángela Vicario, Fermina Daza, Delgadina, Remedios la Bella, Prudencia Linero, María dos Prazeres, la señora Forbes, Nena Daconte, Ana Magdalena Bach y Eréndira; quienes destacan por su complejidad emocional y su capacidad de transformación en un mundo lleno de desafíos.

Es precisamente en este espacio de desafío, donde el escritor escenifica con singularidad, en “Sólo vine a hablar por teléfono” la soledad del ser, ante un mundo marcado por las normas, las leyes y los convencionalismos sociales en la España durante la última época del Franquismo con una ideología autoritaria, represiva, sin respeto ni protección a los derechos civiles humanos. La situación de María de la Luz, describe a una mujer presa, desamparada y una actitud pasiva frente a una sociedad cerrada y opresiva.

Víctima de un mundo estático que le resulta ajeno, María de la Luz busca el camino liberador sin éxito, una realidad presente y frágil frente a un pasado agobiante que permanece siempre en el plano de las vacilaciones, generando un mirar dentro de sí misma, la cual va a dar acceso a la desazón y a la angustia, es decir, María de la Luz, lleva una vida llena de elementos oscuros, juega con la dualidad entre la realidad y la ilusión; el contraste entre lo que se cree ser y lo que los demás ven, crea una tensión constante.

María de la Luz Cervantes se encuentra atrapada en una realidad alterada donde nadie la reconoce, ni le da crédito por su verdadera identidad, su anhelo de comunicarse a través del teléfono es un símbolo de su necesidad de conexión y validación. No es la soledad de una mujer que vive atrapada en un sanatorio, es la soledad existencial del hombre moderno que se siente desamparado y desarraigado del mundo al cual pertenece, es la misma soledad del coronel Aureliano y de los Buendía, quienes están condenados a encerrarse en su soledad. “la soledad es lo contrario a la solidaridad” diría García Márquez a González Bermejo (1981, p. 247). Esta ausencia de solidaridad hacia María de la Luz sólo encuentra salida en la incomunicación, o como bien lo expresara Volkening (1998, p.145), los cuentos de García Márquez habrán

de parecer extrañamente fragmentarios y dejarán perplejos a muchos lectores, que confiando en pisar tierra firme por donde quiera que vayan, dan un paso tras otro hasta quedar de repente, con un pie colgando.

María de la Luz va enseñando el contraste entre el pasado que la hecho sucumbir y, un presente irrefrenable sobre el cual los movimientos de su conciencia comienzan a gestarse angustiosamente. Se encuentra encerrada en un círculo del que no puede escapar y además, los elementos que conforman su mundo pasado regresan en fragmentos. María de la Luz se siente desvinculada y crea una conciencia de debilidad, esa búsqueda funciona como una posible salida pero que al final se pierde.

La desintegración de la protagonista es negatividad, es el fraccionamiento del tiempo al evocarse en función de la memoria y del recuerdo, esas fracciones temporales que se adicionan corresponderá a la función de re-crear otro orden dentro de la estructura significativa del relato que contrapone dos núcleos sémicos importantes como lo son , encierro versus libertad, comunicación o incomunicación: "Ya no sé cuántos días llevo aquí, o meses o años, pero sé que cada uno ha sido peor que el otro-dijo y suspiró con el Alma-. Creo que nunca volveré a ser la misma" (p. 131).

Al igual que la cuentística borgeana, la de García Márquez impone la conciencia de que la autonomía de los mecanismos que rigen al cuento como género supone un conocimiento profundo de lo literario, lo que constituye un verdadero reto creativo sobre el poder de la densidad y el conocimiento de la palabra. Comprender la cuentística de García Márquez es comprender la dificultad de su escritura, él mismo lo aclara en las múltiples y variadas entrevistas que le hicieran y en el mismo prólogo de *Doce cuentos peregrinos* que pudiera verse

como una poética del cuento: “La escritura se me hizo tan fluida que a ratos me sentía escribiendo por el puro placer de narrar” (p. 18) o cuando aclara: “El cuento, en cambio, no tiene principio ni fin” (p. 14).

El relato “Sólo vine a hablar por teléfono” según los cientos de estudiosos de la cuentística garcíamarqueana, propone una crítica a la sociedad, a la moral y a la institucionalidad, una puerta como arma de restricción, opresión y como negación de la libertad al contraste ante las cosas informes que surgen en el presente de María de la Luz y el quebrantamiento a un código de apariencias que le deparan confusión. Sus reflexiones radican particularmente en una oscilación que va del asomo de lucidez de la conciencia a las vacilaciones y dudas.

Lejos de reducir sus miedos, el cambio que percibe María de la Luz, lo que hace es dispersarla más, en ella se produce un constante desplazamiento que va de la reflexión de la conciencia a la manifestación de la angustia, el desamparo y la pesadumbre:

Lo más duro era la soledad de las noches. Muchas reclusas permanecían despiertas en la penumbra, como ella, pero sin atreverse a nada, pues la guardiana nocturna velaba también en el portón cerrado con cadena y candado. Una noche, sin embargo, abrumada por la pesadumbre, María preguntó con voz suficiente para que la oyera su vecina de la cama: -¿Dónde estamos?

La voz grave y lúcida de la vecina le contestó:

-En los profundos infiernos. -Dicen que esta tierra es de moros -dijo otra voz distante (...) (p. 125).

Su vida interior es paradójica y disminuye en ella la capacidad de actuar. Sus perspectivas se hacen limitadas y frustrantes al contacto con Saturno y, su camino hacia la libertad se transforma en un laberinto de ideas, silencio, rechazo hacia el marido que la devuelve a la soledad que la hunde y desalienta. Para María de la Luz no existe ni presente ni futuro, su angustia marca una huella y transforma el sentido que hasta ese momento ha tenido de sí misma: "(...) en un ataque frenético, María descolgó en el refectorio la litografía del generalísimo, la arrojó con todas sus fuerzas contra el vitral del jardín, y se derrumbó bañada en sangre" (p. 128).

Tal como lo plantea Octavio Paz, (1959, p. 73) la mujer sólo puede elegir rompiendo consigo misma y para María de la Luz su mundo se rompe hacia el desamparo, en los movimientos de su conciencia, en su encierro se enfrenta a un orden disciplinario, el trágico contrapunto del reconocimiento de la soledad que a la manera quijotesca, va sola al encuentro de su incomunicación y anulación.

Rechaza a su esposo Saturno y no teme a su destino ya que está segura de poder mantener en su interior su capacidad de fingimiento, aquella que le permite escenificar y protagonizar su propio teatro de simulacro, la intuición de la ausencia de toda trascendencia hace tropezar a María de la Luz con las espinas del absurdo, desde donde brota su vida, y su disolución. En este, sentido diría Baudrillard (1987, p. 28), la máscara es la esencia cotidiana del ser, la respuesta del hombre ante el orden que instaura el poder y los convencionalismos sociales y enfatiza el que simula escapa, o cree escapar de su destino, sin prevenir que el mundo lo rodea y regula mediante una conciencia moral y crítica.

Así cuando la protagonista no puede detener su historia de simulacros, se disuelve en la escenificación de un drama que parte de una situación de desamparo para enfocar el problema que recurre a las estrategias propias del discurso escritural del narrador. La escritura vista así sería el espacio que intenta llegar hasta nuestros días, con la fuerza de la verdad del escritor. Lo que María de la Luz Cervantes se limita a constatar es que ya no hay salvación posible, una representación del fracaso social e institucional.

María de la Luz al final es olvido y conciencia, extremo opuesto a la acción, como ser problematizada por sus carencias afectivas, sus deseos y miedos, debe decidir entre ser ella o disimular. Desde lo complejo de su existencia, ella pone en juego el sentido de la captación de su conciencia e intenta buscar un camino a la libertad quedándose en un contexto fragmentado con los signos que acentúan su soledad y desamparo. María de la Luz sobre sus temores y carencias, abre el camino -como Ifigenia- para el sacrificio y la renuncia, dentro de la incertidumbre, la protagonista se pierde entre lo que dice ser y lo que es.

“La realidad va más allá de la imaginación”

Gabriel García Márquez

Poder hablar de la escritura garciamarqueana desde su perspectiva universal muestra temas a manera de juego con el lenguaje que abre caminos y asume el riesgo de servirse de la palabra para mostrar el límite doloroso donde se señala la inestabilidad de la identidad que aparece entramada en el tejido textual de su narrativa y, en una travesía o peregrinaje de una escritura sin límites.

La actitud del sujeto de la enunciación de poner voz al narrador en el relato como si se tratara de un director de escena que, además de apelar al receptor y demostrarle los escenarios, es un personaje más en su consciencia de la omnisciencia, mantiene así el abandono a ciertas normas del relato, al cuestionamiento o transgresión de lo establecido, ambigüedad, imprecisión de la representatividad de lo real, en beneficio de las leyes internas de la manipulación normativa del escritor.

De esta manera, la escritura presente en la literatura latinoamericana ha pasado, desde la narrativa de García Márquez y sus compañeros de generación, a ser cada vez más y más original, iluminaron y ampliaron nuestro sentido de la realidad y han sido motivo de inspiración. Se revela como un discurso polifónico, dialógico, paródico, intertextualizado y metaficcional que tiene al parecer del profesor Fleck, (2009), enfrentar sus ambigüedades y limitaciones en nuestro continente que no sólo produce dictadores o revolucionarios, sino también “buena literatura” (p. 32).

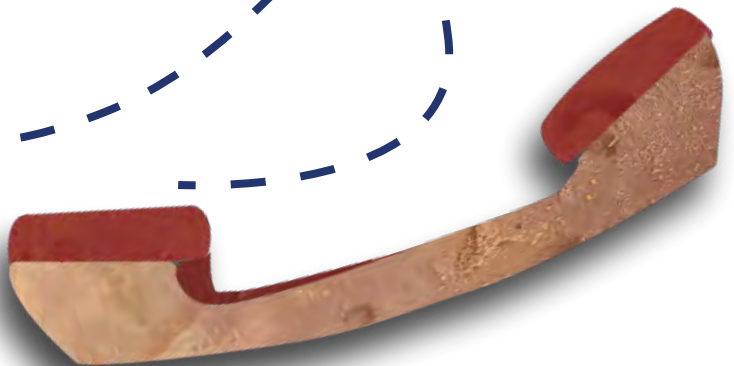
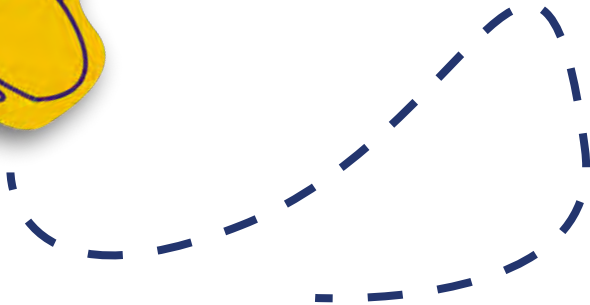
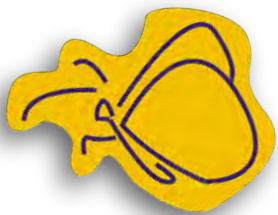
La escritura garciamarqueana se manifiesta entonces, como un lugar de encuentro, de conflicto, de objeto peregrino hacia tierras extrañas o al que va a un santuario, con un elemento unificador en la comunicación y entendimiento de los pueblos latinoamericanos.

Referencias

Andrade, Malena (2016). *La feminidad analizada desde las correspondencias entre el discurso literario y el discurso pictórico*. (Tesis Doctoral) Mérida: Universidad de Los Andes.

- Bachelard, Gastón (1982). *La Poética de la Ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blanchot, Maurice (1992). *El Libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Baudrillard, Jean (1987). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Barther, Roland (1973). *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI.
- Fleck, Francisco (2009). "Latino-americanidade: um conceito em construção". In: SILVA, M. L. (Org.) *Linguagem e Interação I*. Maringá: Clichetec, p. 27-51.
- García Márquez, Gabriel (2003). *Doce cuentos peregrinos*. Bogotá: Editorial Norma.
- González Bermejo, Ernesto (1982). "García Márquez: Ahora doscientos años de soledad" En: *Earle Peter(ed) Gabriel García Márquez*. Madrid: Taurus. pp. 239-262.
- Liendo, Eduardo (2017). *En torno al oficio de escritor*. Caracas: Bruguera.
- Márquez Rodríguez, Alexis (1984). "Alejo Carpentier y la novela en el arte de narrar". *Escritura* (20) Caracas: 7-19.

- Martínez, María Isabel (2006). *Recurrencias temáticas en Doce cuentos peregrinos de Gabriel García Márquez en el contexto general de su obra narrativa*. (Tesis Doctoral) Granada: Universidad de Granada.471p.Recuperado en 28-09-2024 de: <https://dialnet.unirioja.es>
- Merleau-Ponty, Maurice (1971). *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus.
- Paz, Octavio (1959). *El Laberinto de la Soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Roy, Joaquín (1978). *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid: Castalia.
- Teleky, David (2023). "García Márquez y el cambio de paradigma psiquiátrico. Lenguaje, locura y los Derechos de Internados en Instituciones". Recuperado el 01-10-2024 en: <https://vandalos.org>
- Volkering, Ernesto (1998). *Gabriel García Márquez, un triunfo sobre el olvido*. Bogotá: Arango Editores.





CAPÍTULO VI



La espectralidad en el realismo mágico:
digresiones sobre la historia de
Espantos de agosto

Mario Madroñero Morillo

Exordio

La relación con los espectros y fantasmas en las artes y la literatura, más que un recurso retórico para regular el terror sobre lo desconocido, evoca la relación de hostilidad, parentesco o indiferencia con respecto al mundo de la vida, haciéndose patente en la presencia de un muerto o la aparición de un espectro. Más que temor por el reconocimiento de la alteración de lo común, la aparición provoca el extrañamiento, el espanto, el temor a la posesión y la maldición o, el aturdimiento y el presentimiento de la comparecencia ante lo impensable e inimaginable del peso de los asuntos pendientes de la historia que revela.

La poética del saber y la estética disruptiva del realismo mágico confrontan el peso de los asuntos por resolver de la historia que representa el espanto, sea para exponerlos en perspectiva de soportarlos, o en prospectiva de la ruptura de la "dialéctica de la presencia espectral" (Erickson, 2009, p. 142) que pretende conservar o invisibilizar ese peso.

El acontecimiento del realismo mágico como dimensión en la que tiene lugar la invocación del peso espectral de la historia, a través de la literatura y las artes como exorcismos inacabados del pasado, revelan fisuras a través de las que

comparecen narrativas de otros mundos, que cuentan la alteración cotidiana de una realidad que, por impredecible, deviene en mágica.

Poética del saber y estética disruptiva

El realismo mágico como concepto y praxis en las artes, de acuerdo con Arturo Uslar Pietri (1990), tiene presencia desde los años 30 en el contexto de la literatura latinoamericana. Desde esa época “no ha hecho otra cosa que presentar y expresar el sentido mágico de una realidad única” –a través del cuestionamiento de la definición del –“lugar del ser humano en medio de los datos realistas” –, particularidad que corresponde a la paradoja de asumir un locus de enunciación literario y político que se caracteriza por oscilar entre “una adivinación poética o una negación poética de la realidad” (pp. 125-126).

La paradoja crítica que expone el realismo mágico cuestiona la concepción monocultural de la historia y la forma en que se relaciona con las historias de un contexto. Al provocar una remoción en el locus de enunciación expresa el asedio de mitos y espectros, que como recuerda Arturo Uslar Pietri a partir de una conversación en París con Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, tiene lugar en las narrativas plurales de sus literaturas por las presencias míticas de la cultura Maya, la Santería y el pensamiento mágico de Cuba, y el mestizaje de Venezuela, que además, evoca la relación entre la literatura y la política, debido a que la concepción y praxis del saber del realismo mágico conlleva comprender que:

No se trataba de un añadido de personajes y sucesos fantásticos, de los que hay muchos y buenos ejemplos desde los inicios de la literatura, sino de la revelación de

una situación diferente, no habitual, que chocaba con los patrones aceptados del realismo. Para los mismos hispanoamericanos era como un redescubrimiento de su situación cultural (Pietri, 1990, p. 125).

Esta concepción, en diálogo con la perspectiva sobre el realismo mágico de Franz Roh (2013), expresa una comprensión de la situación cultural hispanoamericana y, a la vez, una indagación sobre el lugar de la literatura latinoamericana en el contexto mundial de una crisis de representación que, en el contexto de Roh, se delimita a la disolución de los paradigmas de la cultura europea de posguerra, mientras que en Latinoamérica tiene lugar desde la negación y disolución de los diferentes locus de enunciación amerindios, africanos y mestizos durante la transición conquista-colonia-modernidad y la forma en que afectan su contemporaneidad.

La adivinación y la negación desestabilizan la historia e incitan a la inversión categórica de los valores ontológicos y epistemológicos monoculturales que la conforman. Al cuestionar la manera en que encubre la destrucción de los diferentes locus de enunciación, expone su cualidad política e implica una “poética del saber” que, como propone Jacques Rancière (1993), disloca el lugar en el que una ciencia histórica sustentada únicamente en el realismo de los datos ubica lo humano, las artes y las literaturas.

La poética del saber en el contexto europeo corresponde a la perspectiva sobre una nueva historia que ofrezca la posibilidad de repensar el modo de verdad de una cultura en el contexto de la crisis de representación de posguerra, particularidad que implica la proposición de una “revolución historiadora” que de acuerdo con Rancière conlleva comprender que la singularidad de su crítica:

(...) no es simplemente haber sabido definir los objetos nuevos de la larga duración, de la civilización material y de la vida de las masas y adaptarles los instrumentos nuevos de la lengua de las cifras. Es haber sabido reconocer, en el canto de sirenas de la era cientista, la amenaza de su pérdida, el dilema velado detrás de las proposiciones de su cientifización: o la historia o la ciencia (*Op. cit.*, p. 15).

La estética disruptiva del realismo mágico en Latinoamérica, como expresión de una poética del saber involucra una respuesta política de/en/sobre/a través del saber literario. El encantamiento de la técnica del canto de sirenas, la monocultural era cientista y la forma en que se produce, justifica la desaparición de las narrativas plurales de un contexto.

El perspectivismo crítico del pensar realista mágico apela incesantemente la comparecencia de presencias míticas y espectrales en la realidad cotidiana, con la intención de pluralizar la historia. En este sentido, en la propuesta de Gabriel García Márquez la oscilación entre la crónica y la literatura, genera la narrativa plural de una escritura disruptiva en la que se transversaliza lo que se delimita como real y lo que se considera como mágico, debido a que como refiere Uslar Pietri (1990) el realismo mágico expresa "la revelación de una situación diferente" (p. 125), es decir, en disenso de la forma en que se edifica una historia.

La presencia de espectros, fantasmas, espantos en la escritura de García Márquez deviene entre los cuentos que componen su obra como crítica de la historia; de esta manera en los relatos *El congreso de los fantasmas*; *Fantasma diagnosticado* de 1950; *Los fantasmas andan en bicicleta* de 1951; *Nuestro futuro fantasma* de 1952; *Hay que cuidar a los*

fantasmas, *El barco fantasma* de 1954; *La fotogenia del fantasma* de 1955 publicados en el diario *El Espectador*, o, *El último viaje del buque fantasma* de 1968 y *Espantos de agosto*, ya en 1980; las apariciones ocurren en diferentes lugares, que van desde un castillo en un lugar indeterminado de la Costa Atlántica, las calles y barrios de Cartagena, Barranquilla, Sincelejo, hasta Inglaterra e Italia.

Las apariciones en el relato tienen lugar en contextos transcontinentales en los que se cruzan la autoridad patriarcal y la autonomía de la mujer, la alquimia y la medicina, el crimen y el poder, el estatus del ciudadano y su abandono en la sociedad, la cotidianidad del trabajador y la institucionalidad, la ancestralidad y la modernidad, como si se tratara de la presencia de migrantes, testigos errantes que asedian continuamente la historia con la intención de remover sus fundamentos para recomenzarlos o inventarlos.

La emergencia de los asuntos pendientes de la historia provocada por la poética del saber del realismo mágico conlleva una praxis de escritura que prescinde de la noción moderna de una ciencia del lenguaje o de la simplificación de los sentidos de acuerdo con datos y cifras, debido a que el saber literario no se considera como una finalidad sustentada en la epistemología y perfeccionamiento de una técnica lingüística y económica por parte de especialistas, sino en la revelación del devenir de los lenguajes impredecibles de las artes que las abren.

En esta perspectiva, el realismo mágico para Franz Roh se caracteriza porque lo mágico se opone a lo místico debido a que “el misterio no penetra en el mundo representado, sino que se sitúa detrás de él” (Roh, 2013, p. 19), mientras la magia desdobra y altera su historia, particularidad que no incide en la secuencia: pasado-presente-futuro, sino que oscila entre la

historia y lo por venir, y expone la paradoja que conlleva ubicarse entre “el giro o la yuxtaposición” (Ob. cit., p. 19) impredecibles de lo real/mágico que afectan la noción de historia y hacen posible comprender las implicaciones de la poética del saber, pues como propone Ranciere (1993):

La revolución historiadora es la disposición de un espacio de la conjunción de los contradictorios (...) este arte de la conjunción no resulta de las simples reglas de la prudencia o de la reverencia académica (...) Corresponde a una elaboración poética del objeto y de la lengua del saber (pp. 15-16).

El realismo mágico corresponde al giro que representa una revolución historiadora por el disenso entre los conceptos que componen su yuxtaposición, particularidad de la estética disruptiva de su acontecimiento a través de la cual, la narrativa plural de los mitos y espectros asedia la literatura y las artes, al punto de invertir el peso de lo espectral para exponerlo como una moción crítica, tanto de la contemplación mística que niega su trascendencia como del reconocimiento científico que lo reduce a creencia, ilusión o efecto.

El espanto expresa la forma en que el peso espectral afecta lo cotidiano; conlleva sobrecogerse, desconcertarse, aterrarse, aturdirse, ante la ruptura de lo que se considera real de acuerdo con el consenso personal, cultural, mundial o global, a través del que emerge lo espectral, lo irrepresentable, lo monstruoso de un pasado que no se reconoce si no es a través de la adivinación, negación, revelación o alteración.

El fantasma y los asuntos pendientes de la historia

“Espantos de agosto” expone una poética del saber sobre la espectralidad de la historia, a través de una narración en la que el escritor se involucra, describe, por un lado, la familiaridad entre dos escritores latinoamericanos y, por otro, el encuentro en un contexto europeo sobrecargado por la presencia histórica y espectral del Renacimiento, pues la región de Toscana se considera como su epicentro por las ciudades de Florencia y Siena y sobre todo por ser el lugar del nacimiento de “tantos hombres de genio perdurable” (García Márquez, 2012a, pp. 87-88).

En el cuento se narra la llegada a Arezzo, la búsqueda del castillo de Ludovico, el calor de los primeros días de agosto, la multitud de turistas, el extravío y al fin por las indicaciones de una pastora, el lugar en donde se ubica y la prevención sobre la aparición de espantos en el castillo; sin embargo, la respuesta es la incredulidad y la burla, en contraste con el entusiasmo de los niños. La espectralidad toma lugar en el transcurso de la narración cuando se confirma la presencia del fantasma de Ludovico en el castillo, quien además de ser considerado como “gran señor de las artes y de la guerra” (García Márquez, 2012, p. 88), también es descrito como un alma en pena, pues es responsable del asesinato de su esposa, atribuido a la influencia de la “locura del corazón” y a la vez motivo de suicidio.

La narrativa urde la escritura realista mágica, trama el contexto del espacio en donde se yuxtaponen los diferentes tiempos de la historia, que oscila entre lo pasado y lo presente, la herencia y la pérdida, que aluden a la transición transcontinental entre la conquista, la colonia y la modernidad y la forma en que afectan por el peso de lo espectral el futuro.

En el cuento, la relación entre lo espectral y la escritura de la historia, está en correspondencia con la propuesta de Daniel Erickson (2009), sobre el peso de la presencia de los fantasmas en *Cien años de soledad*. De acuerdo con Erickson, la relación urde una “metáfora espectral” que, –si bien conlleva una– “reinención imaginaria del pasado” –también insinúa la revelación de algo oculto, pues “el fantasma trata de comunicar asuntos pendientes (...) transmite información que de otro modo permanecería desconocida” (pp.1-2), con la intención de cuestionar el valor de su conservación, pues en la nueva historia, así como en la escritura del realismo mágico:

No se trata de giro retórico sino de poética del saber: de la invención, para la oración historiadora, de un nuevo régimen de verdad, producido por la combinación de la objetividad del relato y por la certidumbre del discurso. Ya no se trata de insertar acontecimientos relatados en la trama de una explicación discursiva. La puesta en presente del relato vuelve sus poderes asertivos análogos a los del discurso. El acontecimiento y su explicación, la ley y su ilustración, se dan en el mismo sistema del presente (Ob. cit., 1993, p. 24).

La dimensión poética y política de la estética disruptiva del pensamiento realista mágico corresponde a un espacio-tiempo de apertura del sistema del presente, que incita a preguntar: ¿qué implica el nuevo régimen de verdad revelado por la poética del saber del realismo mágico, en relación con el redescubrimiento de la situación cultural y política, de la espectralidad de los asuntos pendientes de la historia europea y latinoamericana?

El realismo mágico al spectralizar la historia, yuxtapone y desdobra lo pasado, lo presente, lo futuro, en esta perspectiva, de acuerdo con Seymour Menton (1999), intentar una denominación y delimitación histórica del realismo mágico implica considerar la yuxtaposición que lo caracteriza como una dimensión en la que “las cosas más extrañas, más inesperadas, más asombrosas pueden suceder en la vida real” (p. 110), pues acontecen debido a las prospectivas que abren las cualidades disruptivas de su estética, que a la vez estimulan el cuestionamiento de la historia que pretende conservarse, repetirse o suspenderse para no atender sus espectros, ni resolver los asuntos pendientes que representan al desacreditarlos.

La suspensión de la historia que produce la “dialéctica de la presencia espectral” (Erickson, 2009), permite considerar la alusión a la *Historia verdadera de la conquista de la nueva España* de Bernal Díaz del Castillo de 1568, propuesta por Menton (1999) como sustento de la *Historia verdadera del realismo mágico*, como una crítica a la epistemología monoculturalista que pretende repetirla, pues a la vez expresa que la escribe con la intención de evidenciar que “el realismo mágico es una tendencia universal y que no fue engendrado por el suelo americano” (p. 10).

La perspectiva de la poética del saber de Menton hace posible su diferencia al devenir a través de un método disruptivo que simultáneamente implica un “método pedagógico” –que– “consiste en distorsionar, hiperbolizar y hasta, muy de vez en cuando, mentir (...) guardando siempre la misma seriedad magistral” (*Ibid.*, p. 9), sobre los hechos de una historia, pues, según Menton, el “método GGM/SM”, tiene como propósito

“mantener constantemente la atención de los alumnos, enseñándoles al mismo tiempo la necesidad de desconfiar del profesor, y por extensión, del discurso hegemónico” (*Ibid.*, p. 9).

La cualidad de la atención disruptiva que produce el método deviene por la relación entre la adivinación y la negación poética (Pietri, 1990, p. 126) que caracterizan la estética del realismo mágico, pues la adivinación cuestiona la autoridad y la hegemonía de una única causa originaria, por lo inesperado e impredecible de su acontecer, mientras la negación al revelar el límite de su discurso monoculturalista, afirma la apertura a la invención en/sobre/ a través de la poética del saber; de ahí que, de acuerdo con Menton:

El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca (*Ibid.*, p. 20).

La definición es tentativa por la cualidad paradójica que describe una técnica de visión/acción, rebasada por la intencionalidad crítica como experiencia estética del extrañamiento, que concierne más que a un efecto a un “desconcierto epistemológico” pues como propone Marisol de la Cadena (2015):

(...) genera perplejidad y tiene el potencial de hacernos pensar desafiando qué y cómo sabemos, inclusive en situaciones en las que en más de una ocasión el desconcierto se explique, negando lo que lo provocó

al banalizarlo o al tolerarlo como creencia, y si bien estas actitudes no representan conspiración política, expresan la política ontológica que define lo real (o lo posible) (p. 276).

La aparición del fantasma muestra la espectralidad que distorsiona la historia, tanto en el cuento como en *Cien años de soledad*, provoca conmociones ontológicas y epistemológicas que hacen posible redescubrir y desnaturalizar las situaciones culturales y políticas consideradas como asuntos irresolubles por el peso del “modelo mimético dominante” (Rancière, 2010, p. 55) que las fundamenta como paradigma de la interpretación de la espectralidad de la realidad europea y latinoamericana que, para Rolena Adorno (1988) tiene lugar en la colonia pues “el modelo epistemológico era la similitud” (p. 56), motivo por el que la comparecencia de los fantasmas en el realismo mágico expone la intención de su conjuración.

Invocación, comparecencia y conjuración de espectros

La relación entre las artes y la guerra que representa Ludovico se yuxtapone a la epistemología y estética de la violencia imperial, que justifica el asesinato y el suicidio como expresiones de una “locura del corazón” y ofrece indicios de lo que Freud (1992) concibe como “la angustia frente al hiper poder del destino” (pp. 72-73) que, al capitalizar la pulsión de muerte como una intencionalidad e instintos naturales, hacen de la cultura el síntoma de un mal estar en el mundo.

En el cuento el mal estar se representa en la imagen de la “cama maldita” como lugar en el que no es posible el eros, el gozo, el placer, el descanso, el sueño, la felicidad, el hogar, debido a que se revela como un espacio que oscila entre la

economía del sacrificio y la masacre, pues refiere al lecho de Procusto en el que se juega el valor de la historia entre el altar y la mesa para el corte y desposte del discurso y, por tanto, del cuerpo, que invisibilizado se deshumaniza al punto en el que, en “Espantos de agosto”, la narración revela que la mujer no tiene lugar como espectro, pues su cuerpo se considera contingente, inexistente y su pérdida irrelevante para la historia.

En el contexto del cuento la repetición incesante del asesinato refleja su irresolución, mientras que, en la historia, la mujer asesinada desaparece, particularidad que contrasta con el retrato del caballero Ludovico, que como en el epitafio en el contexto de la tragedia, como refiere Nicole Loreaux (1989), si bien evoca la muerte del héroe como presencia protectora que se proyecta a la posteridad, a la vez anula la presencia de la mujer, pues:

(...) tal es, en todo caso, la vida que en el *epitaphios* aconsejaba Pericles a las viudas de los atenienses caídos en combate (...) Una vez muerto el marido, lo único que toca a las mujeres es no dar lugar a que se hable de ellas entre los restantes varones, ni en tono de censura ni en tono de elogio: la gloria de las mujeres consiste en carecer de ella (pp. 25-26).

En el cuento, el retrato hace las veces del epitafio a través del que se recuerda a Ludovico mientras la muerte de la mujer se muestra en segundo plano. De acuerdo con la narración, el personaje principal y su esposa despiertan en la habitación del noble. Al despertar mira a su esposa aún dormida, soñante y navegante “en el mar apacible de los inocentes” (p. 88) y cuando enfatiza en la “tontería” – que implica – “que alguien siga creyendo en fantasmas por estos tiempos” –es el “olor de

fresas recién cortadas” – el que provoca el estremecimiento ante la mirada melancólica del espectro, del “caballero triste que nos miraba desde tres siglos antes en el marco de oro” (p. 89), pues la mirada permanente del espectro corresponde a una suspensión del tiempo que remite a la vigilancia y a la vigilia, debido a que como refiere Jean-Luc Nancy (2006):

El mirar lleva al sujeto adelante. “Mirar” (*regarder*) vale primariamente como *garder, warden o warten*, vigilar, tomar al cuidado, tomar en guarda (*prendre en garde*) y tener cuidado, guardarse (*prendre garde*). Ocuparse e inquietarse. Al mirar, yo velo y (me) guardo: estoy en relación con el mundo, no con el objeto. Y es así como “soy”: en el ver, yo veo, por razón de óptica: en la mirada soy puesto en juego. No puedo mirar sin que *eso me mire, me incumba (me regarde)* (p. 74).

La mirada vigilante del retrato resguarda la historia de los cuestionamientos que provocan la aparición de los espectros y la apertura de la memoria que invocan y evocan; en este contexto la historia usa la maldición para legitimar como refiere Mignolo: *El lado más oscuro del Renacimiento* (2016), pues implica “escribir un nuevo tipo de historia universal en el cual América y sus habitantes fueron definitivamente ubicados en la infancia del mundo y de la historia humana” (pp. 400-401), rasgo que también toca a Europa, pues esa mirada sostenida por la “locura del corazón” representa la mirada del celoso, de quien padece envidia, pues ve lo que quiere ver y lo impone, particularidad por la que además ofrece indicios del síndrome, otra vez, de Procusto, caracterizado por acomodar los hechos de una historia a conveniencia.

La envidia corresponde a la acción de “meter la mirada dentro” del cuerpo de otro, en el sentido de hechizar u ojear con la intención de provocar mal estar; de esta manera la mirada del retrato de Ludovico produce una economía del mal estar que se conserva en perspectiva de la repetición del crimen, para que no sea posible el duelo como vía de liberación de lo pendiente.

El estremecimiento que provoca “el olor de las fresas recién cortadas” – y la sensación que evoca el contacto con– “las sábanas todavía empapadas de sangre todavía caliente” (p. 90), expresan el acontecimiento de ruptura de la mirada vigilante por la precipitación de una atención disruptiva que al no depender de lo visual provoca la apertura de la clausura o negación de los asuntos pendientes que genera el espanto.

Se trata en esa instancia del disenso y confrontación entre poéticas, estéticas, epistemes, políticas, sueños que difieren no solo del principio de realidad y placer o del principio de razón suficiente, sino por la dimensión mágica que los atraviesa debido a que la relación diferente con lo espectral, confronta lo que Daniel Erickson (2009) propone cuando refiere que: “el fantasma invoca una circularidad determinista que niega el tiempo progresivo, corresponde a un imaginario en el que el presente está subordinado al pasado hasta el punto de repetirlo incesantemente” (p. 142).

La mención de Erickson (2009) se propone en diálogo con el Dieciocho *Brumario de Luis Bonaparte* de Carlos Marx (2003), a partir de una concepción crítica sobre la fundamentación epistemológica de la historia como una dimensión en la que el “peso de lo espectral” en el caso de “Espantos de agosto” y *Cien años de soledad*, hace que “el hogar se autodestruya

lentamente bajo el peso heredado del pasado” (Erickson, 2009, p. 141) representado, por ejemplo, en la novela, en el fantasma de Prudencio Aguilar.

Aparición ante la que Úrsula Iguarán reacciona con lástima más que con temor, sin embargo, cuando vuelve y cuenta a su esposo lo que ha mirado, él es indiferente y dice: “Los muertos no salen (...) Lo que pasa es que no podemos con el peso de la conciencia” (García Márquez, 2012 b, p. 30).

En este contexto, tanto en “Espantos de agosto”, como en *Cien años de soledad*, la materialidad de lo espectral pesa por la irresolución de los asuntos pendientes que, al revelarse, provocan el cuestionamiento sobre la conservación y reproducción de la historia; como en perspectiva de la espectralidad transcontinental, el peso, el cuestionamiento, lo pendiente, la revelación, se relacionan con lo que implica conjurar los espíritus del pasado, pues según Marx (2003):

La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal (p. 10).

El peso de lo espectral y las formas en las que la historia universal suspende la relación con lo que aún está pendiente, sería el espanto que la poética del saber, la estética disruptiva y la política de la espectralidad del realismo mágico tanto en

el contexto de la Europa de posguerra de Roh (2013), como en el contexto de la transición entre la conquista-colonia-modernidad del sistema del presente latinoamericano confronta el perspectivismo crítico del pensar realista mágico.

Las literaturas y las artes del realismo mágico como exorcismos inacabados de los asuntos pendientes de la historia, pluralizan la monoculturalidad de esa historia por la comparecencia de los espectros de los diferentes locus de enunciación que ha silenciado, pues las cualidades por venir de sus narrativas exponen la dimensión mágica de una realidad que rebasa incesantemente los datos y cifras que pretenden contenerla sin cuestionar lo que dejan pendiente. Indiferencia ante la que responden con la aparición impredecible e imprevisible de sus escrituras.

Referencias

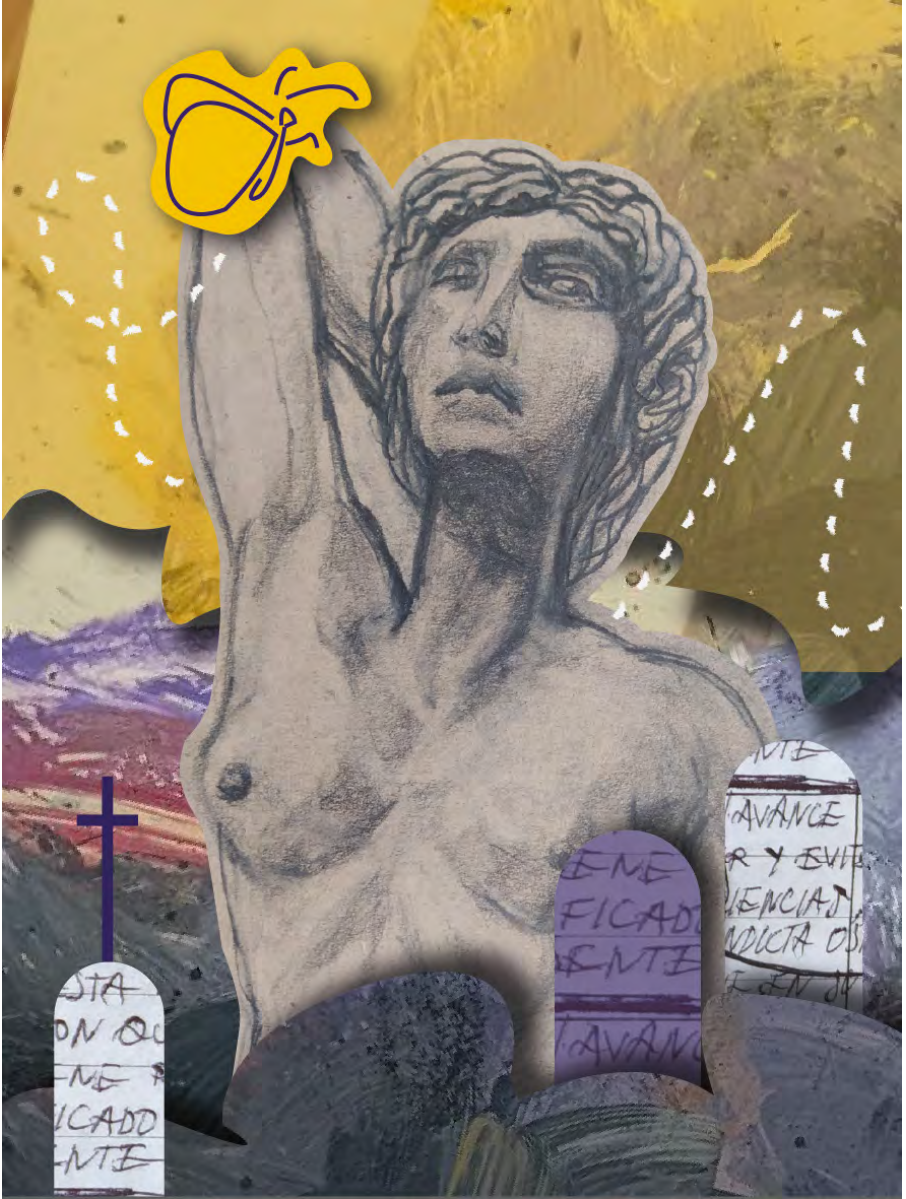
Adorno, Rolena (1988). "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 14, No. 28, Historia, Sujeto Social y Discurso Poético en la Colonia (1988), pp. 55-68. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP, Perú.

De la Cadena, Marisol (2015). *Earth beings. Ecologies of practice across Andean worlds*. Duke University Press. Durham and London, USA.

Erickson, Daniel (2009). *Ghosts, metaphor, and history in Toni Morrison's Beloved and Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude*. Palgrave Mcmillan. New York.

- Freud, Sigmund (1992). *El malestar en la cultura. En: Obras completas*. Sigmund Freud. Volumen 21 (1927-31). Amorrortu Editores, Buenos Aires, pp. 57-140.
- García Márquez, Gabriel (2012a). *Doce Cuentos peregrinos*. Grupo Editorial Norma. Bogotá.
- García Márquez, Gabriel (2012b). *Cien años de soledad*. Grupo Editorial Norma. Bogotá.
- García Márquez, Gabriel (1981). *Obra periodística*. Volumen 1. Textos costeños. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. Bruguera. Narradores de hoy. Barcelona.
- García Márquez, Gabriel (2003). *Entre cachacos. Obra periodística 2 (1954-1955)*. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. Editorial Diana, México.
- Loraux, Nicole (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Visor distribuciones, SA, Madrid.
- Marx, Carlos (2003). *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Fundación Federico Engels. Madrid.
- Menton, Seymour (1999). *Historia verdadera del realismo mágico*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Mignolo, Walter (2016). *El lado más oscuro del renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*. Editorial de la Universidad del Cauca. Popayán.

- Nancy, Jean-Luc (2006). *La mirada del retrato*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- Ranciere, Jean (2010). *El espectador emancipado*. Manantial. Buenos Aires.
- Ranciere, Jean (1993). *Los nombres de la historia. Una poética del saber*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.
- Roh, Franz (2013). *Postexpressionnisme Réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente*. Les presses du réel. Paris.
- Uslar Pietri, Arturo (1990). *Cuarenta ensayos*. Monte Ávila Editores. Venezuela.



CAPÍTULO VII



La muerte: presencia y esencia

María dos Prazeres

María Meritú Blanco

Yo soy yo y mi circunstancia,
y si no la salvo a ella no me salvo yo.
Ortega y Gasset

La muerte es un tema muy estudiado y discutido dentro de las ciencias humanas. Dentro de las disciplinas que conforman las ciencias humanas podemos señalar: el estudio de las diferentes religiones, la literatura y la filosofía. El interés de estas ciencias ha radicado en la constante búsqueda y profundización por encontrar un sentido de comprensión de la muerte, como viaje final del humano o como partida y peregrinaje hacia un mundo desconocido. Desafortunadamente, como lo apunta Morin, desde la antropología pareciera que no es tema de interés en su búsqueda como ciencia por no tener el humano, a partir de la muerte, una actuación dentro de la sociedad.

Dice Morin (1999):

Las ciencias del hombre no se ocupan nunca de la muerte. Se dan por satisfecha con reconocer al hombre como el animal del utensilio (*homo faber*), del cerebro (*homo sapiens*) y del lenguaje (*homo loquax*). Y sin embargo, la especie humana es la única para la que la muerte está presente durante toda su vida, la única que

acompaña a la muerte de un ritual funerario, la única que cree en la supervivencia o en la resurrección de los muertos (p. 9).

Las ciencias humanas continúan buscando explicación y proponiendo contestación acerca de las interrogantes de qué hay más allá de la vida terrenal, qué es lo que pasa en una persona en el momento exacto cuando muere o qué sucede cuando se separa el fino velo que lo une a la vida. Ese desconocimiento ocurre probablemente por el miedo a la desaparición, como nos lo señala Chevalier (1999):

La muerte designa el fin absoluto de algo positivo y vivo. En cuanto símbolo, la muerte es el aspecto percedero y destructor de la existencia. Indica lo que desaparece en la ineluctable evolución de las cosas (...). Pero también nos introduce en los mundos desconocidos de los infiernos o los paraísos, lo cual muestra su ambivalencia análoga a la tierra, y la vincula a los ritos de pasajes (p. 1131).

Abordar este cuento de Gabriel García Márquez, "María dos Prazeres", es un reto y un peregrinaje, además de un aprendizaje hacia lo desconocido. El título de este relato nos introduce con ímpetu en la significación que ha tenido el nombre dentro de la sociedad y la cultura. El nombre de "María dos Prazeres" como título del relato nos obliga a pensar sobre el valor etimológico de la palabra "prazeres" y a establecer la relación con la actuación y destino del personaje. Etimológicamente, Prazeres proviene del latín

placere, con significación de gustar, de donde deriva la palabra *prazer* en portugués, *pracer* en gallego-portugués y *placer* en español.

Toda esta significación implica el valor y a la vez el destino que nos señala esa etiqueta que llamamos nombre. La palabra *prazeres* definirá en el personaje su actuación. Una significación que podríamos relacionar al aspecto religioso, aunque curiosamente, hay muy poca información acerca de esta advocación de la virgen María “Nuestra Señora de los Placeres”, pero, sin duda alguna, existe una relación lingüística, social y religiosa en el cuento con respecto al personaje “María dos Prazeres”. Se puede constatar que Nuestra Señora de los Placeres era venerada desde la Edad Media como la virgen protectora de los marineros de Lourizán, Galicia; de allí el nombre de la *Igrexa da Nosa Señora dos Praceres* (1888) en Lourizán, Pontevedra. Contradictoriamente, por un lado hallamos un templo cristiano, refugio de personas devotas, y por otro lado, en esa relación irónica y polisémica frecuentemente presente en la narrativa de García Márquez, un cuerpo humano que ofrece placeres, ambos como refugio de los hombres:

—Tengo la manía de adivinar el oficio de la gente por las cosas que hay en su casa, y la verdad es que aquí no acierto —dijo él—. ¿Qué hace usted? María dos Prazeres le contestó muerta de risa: —Soy puta, hijo. ¿O es que ya no se me nota? (p. 126).

María dos Prazeres, por su antiguo oficio, representa en su actuación, la paradoja etimológica de la significación del templo cristiano: su cuerpo no es el templo inmaculado

habitado por el Espíritu Santo; por el contrario, es el templo humano y carnal, donde llegaban los viajeros para satisfacer los placeres libidinosos. Caminantes o clientes del amor al cuerpo, adoradores del placer mundanal. Su cuerpo era la representación de lo corruptible y perecedero; heredera de todos los destinos humanos, entre esos destinos, el más certero y seguro, “—Perdóneme —dijo. Me he equivocado de puerta. —Ojalá —dijo ella—, pero la muerte no se equivoca” (p. 122). La llegada de la muerte siempre está tocando la puerta. Como lo afirma Morin (1999): “La especie humana es la única para que la muerte está presente durante toda su vida, la única que acompaña a la muerte de un ritual funerario, la única que cree en la supervivencia o en la resurrección de los muertos” (p. 9).

Entre los ejes temáticos que circunscriben esta obra, resaltaremos muy puntualmente cuatro elementos: la soledad, el miedo, la vejez y la muerte. De estos cuatro elementos, la muerte será el eje principal que dirigirá el rumbo temático durante todo este relato.

La vida y la conciencia de saber que formamos parte de la existencia de este mundo obligan al inconsciente a una fijación hacia la muerte. Este afianzamiento se acrecienta cada vez más en el humano con la llegada de la vejez, produciendo pulsiones inconscientes de soledad y creando un continuo miedo y sentimiento de orfandad humana. María dos Prazeres, impulsada por un sueño que para ella era premonitorio, como si de una forma u otra poseyera una conciencia subjetiva primitiva del más allá, decide preparar el lugar donde descansará su cuerpo después de morir:

—Quiero un lugar donde nunca lleguen las aguas — dijo. —Pues aquí es —dijo el vendedor, indicando el sitio en el mapa con un puntero extensible que llevaba en el bolsillo como una estilográfica de acero. No hay mar que suba tanto (p. 123).

Una vez más, el sueño y la muerte transitando la vida juntos, reconociéndose y confundiéndose en dos realidades parecidas; el sueño obliga a María dos Prazeres a preparar el lugar para descansar. Sin lugar a dudas, la llegada de la vejez crea en el humano un abanico de abandonos: la certeza de no ser útil; morir y desaparecer, la incertidumbre de no saber a dónde iremos después de esta vida y, por otro lado, el miedo a la muerte tan primitivo, llega socialmente con un sentimiento de abandono y soledad, como lo dice Cicerón:

Yo, pensando en mí mismo, encuentro cuatro causas que agravan en sobre manera la vejez: -primera, porque aparta de la gestión de todos los negocios. -segunda, porque la salud se debilita. Tercera, - porque te priva de casi todos los placeres. Cuarta, porque, al parecer, la muerte ya no está lejos (p. 10).

Cicerón nos resume claramente las causas por las cuales la vejez se convierte, en un carrusel de emociones adversas, que obligan al humano a convertir este ciclo de la vida en la premisa de la sepultura, un sentimiento que viene desde los primeros orígenes como si fuera la preparación de nuestro pasaporte para emprender el viaje final.

Así lo afirma Morin (1999):

Pero existe otro pasaporte sentimental, que no es objeto de ninguna metodología, de ninguna clasificación, de ninguna explicación, un pasaporte sin visado, pero que contiene una revelación conmovedora: la sepultura, es decir, la inquietud por los muertos, o mejor, la inquietud por la muerte (p. 21).

Un resguardo de la identidad o la trascendencia del ser presente en el pensamiento de una mujer, que aun después de su partida de este mundo, quiere que su cuerpo perdure como modo de contemplación en su sepultura, el deseo de que su cuerpo continúe siendo un templo de adoración, trascendencia y perpetuidad.

La muerte como inicio del renacer

La entrada a una vida eterna y la importancia del ascenso están contempladas en este cuento de Gabriel García Márquez, escondido tras la figura del *realismo mágico*. El narrador, bajo un guiño y disimulo, nos presenta la escogencia del mejor lugar para esa próxima residencia a través de una explicación cargada de recuerdos tristes y grotescos de la infancia de María dos Prazeres. La realidad mágica que induce al miedo, horror y terror con la presencia del recuerdo.

María dos Prazeres comprendió que era el plano completo del inmenso panteón de Montjuïc, y se acordó con un horror muy antiguo del cementerio

de Manaos bajo los aguaceros de octubre, donde chapaleaban los tapires entre tumultos sin nombres y mausoleos de aventureros con vitrales florentinos. Una mañana, siendo muy niña, el Amazona desbordado amaneció convertido en una ciénaga nauseabunda, y ella había visto los ataúdes rotos flotando en el patio de su casa con pedazos de trapos y cabellos de muertos en las grietas. Aquel recuerdo era la causa de que hubiera elegido el cerro de Montjuïc para descansar en paz (p. 123).

Ha sido un estremecimiento espeluznante que queda inscrito en el recuerdo cuando la presencia de la muerte deja sus huellas después de la llegada de una tragedia. El terror de la muerte dibujado en el recuerdo de la niñez que desata todos los miedos posibles de desamparo, soledad, carencia y, por qué no pensar, en el descenso, la trascendencia y la ascensión. Ficción y realidad se confunden y se contraponen en la literatura para generar todo tipo de pulsión humana ante el miedo a la muerte. Todas estas creencias sociales y primitivas con relación a la muerte quedan dichas en las exigencias de una honrada sepultura bajo el supuesto de las frases que se derivan y, a su vez, se configuran acerca de la muerte, como por ejemplo: después de esta vida no hay otra, se fue al cielo, yerba mala nunca muere, a la muerte no se le escapa nadie, no la llames, de algo hay que morir, murió como vivió. Para María dos Prazeres, la frase es: "la muerte no se equivoca".

Soledad, miedo y vejez sombreada por la muerte

El gran problema con el que nos enfrentamos a la vida es que pareciera que nunca hemos terminado de crecer y nunca hemos aprendido a morir. Es una escuela del nacer y un máster del vivir al que no hemos asistido; esta carencia de conocimiento escolástico nos mantiene todo el tiempo arropados por la soledad y el miedo a enfrentarnos a cada uno de los acontecimientos cotidianos del vivir y el paso de la trascendencia al morir.

María dos Prazeres vivió en un mundo miserable, pues su madre la vendió a los catorce años en el puerto de Manaus, y el primer oficial de un barco turco la disfrutó sin piedad durante la travesía del Atlántico para dejarla abandonada sin dinero, sin idioma y sin nombre, en la ciénaga de Luces del Paralelo. Se vio obligada a vivir bajo los instintos de la imaginación y los infortunios por los que pasó su ser en situaciones de total abandono, aislada, sin identidad y despojada totalmente de su dignidad. No tuvo quien le extrañara, quien llorara su partida a un lugar desconocido, sin doliente alguno.

María dos Prazeres no escapa de esa memoria colectiva no educada para vivir que la hunde en una soledad escrita, desierta y, a la vez, el encierro que llega a producirse en el humano al asomarse la vejez. Luego de ver la cercanía de su muerte en un sueño y a una edad avanzada de setenta y seis años, busca consuelo y compañía en la soledad y la ausencia del alma.

Gabriel García Márquez, tomando como referencia a “María dos Prazeres”, nos dibuja muy sutilmente bajo la figura del personaje, la ausencia de la sabiduría y el desmedido amor al cuerpo. El sentimiento de soledad radicaba en el miedo a no poder vivir de lo que tanto la había sustentado materialmente como fue el oficio de la prostitución.

La llegada de la vejez y el pasaporte a la muerte no era un fin noble y sereno para María dos Prazeres; era un cuerpo arropado por la tristeza y la soledad ante el anuncio onírico de la muerte en busca de la esperanza a través de la inmortalidad o, en busca de la compañía terrenal a través de una mascota que cuidaría y velaría su cuerpo después de morir. Si alguien no la lloró, no la extrañó en vida, entonces muerta debería de existir quien la extrañe y la llore; por eso, logra enseñarle a Noi, su perro, cómo distinguir su nombre en la tumba, cómo llorar, así como el camino desde su casa hasta el cementerio.

Noi, que en rumano es la primera persona plural del pronombre personal nosotros. Nuevamente el nombre significando, señalando el destino: Noi lleva una carga semántica en la vida y en los sentimientos de María dos Prazeres: la significación de pluralidad, sentido de grupo y compañía, no solo en este plano terrenal, sino después de su muerte. Contar con la compañía de una mascota crea un vínculo de afecto, de allí que le enseña las cosas naturales, divinas y humanas como es el sentimiento del llanto.

—¡Pero ha llorado, coño! —repitió el vendedor (...)
Usted perdone, pero esto no se ha visto ni en el cine.
—Todos los perros pueden hacerlo si los enseñan

—dijo ella. Lo que pasa es que los dueños se pasan la vida educándolos con hábitos que los hacen sufrir, (...) Y en cambio no les enseñan las cosas naturales que les gustan, como reír y llorar (p. 125).

El miedo y la soledad representados a través del personaje principal, se muestra con mucha ironía en esa intención de enfrentar las parejas dicotómicas de lo bello/lo feo, la juventud/la vejez y vida/muerte.

María dos Prazeres representa doblemente lo bello y lo desproporcionado, lo grotesco y lo asimétrico: "María dos Prazeres estaba todavía en bata de baño y con la cabeza llena de tubos rizadoros, y apenas si tuvo tiempo de ponerse una rosa roja en la oreja para no parecer tan indeseable como se sentía" (p. 121).

Todo este juego dicotómico presente en el humano, producto de la ausencia de lo divino y la profunda presencia de lo terrenal, crea todo tipo de sentimiento doloroso y triste que arrastran de por vida y que este relato lo enfatiza, en la fuerza con la que pone de relieve la preocupación por el cuerpo, los goces del mundo y el descuido de la sabiduría y la presencia de lo espiritual.

Se lamentó aún más de su estado cuando abrió la puerta y vio que no era un notario lúgubre, como ella suponía que debían ser los comerciantes de la muerte, sino un joven tímido con una chaqueta a cuadros y una corbata con pájaros de colores (...) y aun así estuvo

a punto de cerrar la puerta y pedirle al vendedor de entierros que esperara un instante mientras se vestía para recibirlo de acuerdo con sus méritos (p. 121).

La belleza y la juventud son un punto de visión abstracta que el humano determina en su camino, para bien o para mal, para su felicidad como para su tristeza, de tal forma que el humano se aferra al cuerpo como único medio de trascendencia y de éxito en la vida. Hay una intención filosófica muy clara en este cuento que, si hurgamos tras el sentimiento del realismo mágico de la escritura y el pensamiento de lo humano y lo divino del escritor, lo hallaremos en la profundidad del mensaje sombrío e irónico del relato. Ese pensamiento nos refiere al *Fedón* de Platón:

—Esto mismo —dijo Simmias. Mira, querido mío, si pensaras como yo, porque ello nos daría mucha luz para lo que buscamos. ¿Te parece propio de un filósofo buscar lo que se llama placer, como el beber y el comer? De ninguna manera, Sócrates. ¿Y los goces del amor? Tampoco. Y de todos los demás goces que interesan al cuerpo, ¿crees que lo busca y hace gran estima de ellos, por ejemplo, de las hermosas vestiduras, del bello calzado y de todos los demás ornamentos del cuerpo? ¿Crees que los tiene en aprecio o que los menosprecia cuando la necesidad no le obliga a servirse de ellos? Me parece, dijo Simmias, que un verdadero filósofo no podrá más que menospreciarlos (p. 12).

La revelación del sueño de María dos Prazeres con relación a su muerte ha sido el motor que ha activado y ha conectado la imaginación y los acontecimientos fantásticos dentro del cuento. El sueño conecta a la muerte con el miedo a envejecer y la vejez, genera el sentimiento de soledad, abandono y orfandad presente en el humano desde su nacimiento, es decir, desde el momento que abandona el mundo uterino.

Por otro lado, no es posible esperar la muerte ni prepararse para ella; es impredecible y, no puede ser anticipada. Por ello, María dos Prazeres encuentra, sin la intención de buscar, algo que podría ser la llegada del amor, confundido y solapado en la oscuridad con la presencia de la muerte o la muerte confundida con el amor.

El final del relato nos deja una amplia ventana abierta para pensar en un pasaporte con ambiguos visados que María dos Prazeres buscó y quizás los encontró al final de su vida o el escritor nos ha abierto un ventanal de posibilidades que se asoman ante la alternancia y la alteridad del camino de la vida.

—No tengo ningún motivo para burlarme de nadie
—dijo él en castellano con una seriedad terminante—,
(...) María dos Prazeres había conocido muchos
hombres como ése, había salvado del suicidio a
muchos otros más atrevidos que ése, pero nunca en su
larga vida había tenido tanto miedo de decidir (p. 137).

María encontró un sentido de vivir experiencias distintas una vez que se enfrentó a la muerte oníricamente y comprendió la finitud del ser. Intuyó que había valido la pena esperar y haber sufrido todo el tiempo en la oscuridad, aunque sólo hubiera sido para vivir aquel instante. La muerte, desde su amplia visión en el relato, nos ha permitido detenernos en el enfoque antropológico, considerándola como una desaparición física o como un viaje de la materia desde lo útil a la nada y, a la vez, como un acontecimiento natural más, por el que el humano tiene que participar en su estadía por este mundo, como nos lo afirma Morin (1999).

Solamente entonces podremos ver que, como el útil, la muerte afirma al individuo, lo prolonga en el tiempo como el útil en el espacio, se esfuerza igualmente por adaptarlo al mundo, expresa la misma inadaptación del hombre al mundo, las mismas posibilidades conquistadoras del hombre con respecto al mundo. Así, en las fronteras del *no man's land* antropológico, el primer testimonio fundamental, universal de la muerte humana lo da la sepultura (p. 23).

Desde la mirada filosófica y la búsqueda de la sabiduría, la muerte no supone una preocupación del individuo; es un acontecimiento más y una prolongación del largo camino del hombre por conocerse a sí mismo. Ese conocimiento nos lleva a la sensibilidad de poder separar y visualizar al cuerpo y al alma. Esta intuición viene dada por el manejo de la sabiduría y es lo que permite reconocer a la muerte como

un camino para perpetuarse en este y en todos los mundos, tanto los visibles como los invisibles. Así nos lo declara Platón en *el Fedón*:

Si es así, nuestra alma se asemejará más que al cuerpo a lo invisible, y éste a lo invisible. - Necesariamente.

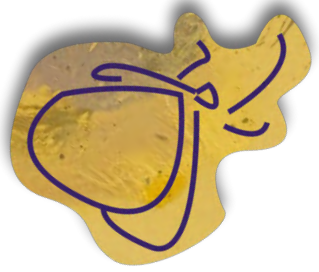
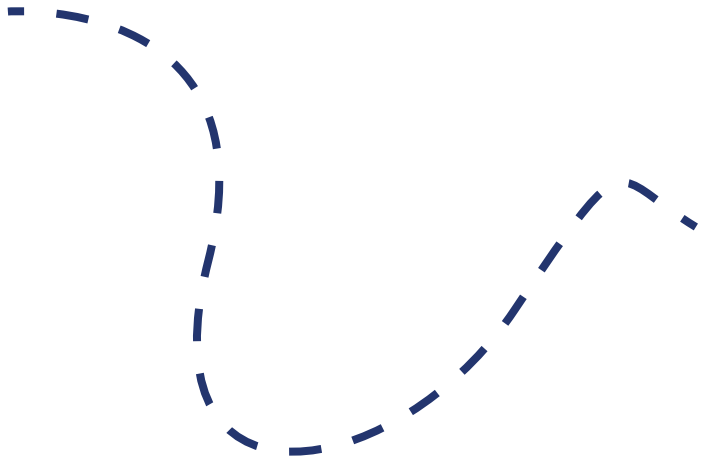
¿No dijimos antes que cuando el alma se sirve del cuerpo para considerar cualquier objeto, sea por vista, por el oído o por cualquier otro sentido, puesto que la única función del cuerpo es considerar los objetos por medio de los sentidos, se siente atraída por el cuerpo hacia cosas que nunca son las mismas, y que se extravía, vacila, se turba y tiene vértigo como si se hubiera embriagado por ponerse en relación con ellas? -Sí.

En cambio, cuando examinas las cosas por sí mismas sin recurrir al cuerpo, tienden hacia lo que es puro, eterno, inmortal e inmutable (...) este estado del alma es el que se llama sabiduría (p. 26).

El tema de que la vida esté compuesta de algo visible y material llamado cuerpo, y algo invisible e inmaterial llamado alma, nos ayuda a crear consciencia a través de la sabiduría, de que la muerte junto a la vida son compañeras de viaje y de peregrinaje, creando una consciencia del valor del tiempo, el espacio y esos breves instantes que nos aceleran el corazón y nos agitan la respiración. La muerte es el límite y no una fatalidad; es un estado de transición que se nos ha dado conjuntamente con el nacimiento.

Referencias

- Chevalier, Jean (1999). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España. Ed. Herder.
- Cicerón, Marco Tulio (2005). Colecc. Clásicos. Trad. Rosario Delicado Méndez. Madrid. Edit. Tal-Vez.
- García Márquez, Gabriel (2023). *Doce cuentos peregrinos*. Barcelona, España: Pinguin Randon House. Grupo Editorial.
- Morin, Edgar (1999). *El hombre y la muerte*. Barcelona, España. Ed. Kairós.
- Biblioteca Virtual y Universal. Platón. *Fedón, o De la inmortalidad del alma*. Consultado 20 de nov. 2024. Biblioteca.org/ar/libros/132653.pdf
- Yourcenar Marguerite Siete poemas para una muerta. En <https://www.funeralnatural.net/articulos/siete-poemas-a-una-muerta-de-marguerite-yourcenar>





CAPÍTULO VIII



El viaje centrípeto de Prudencia Linero
Diecisiete ingleses envenenados

José Amador Rojas Saavedra

¿Hacia dónde?

Cuando un ser humano busca obstáculos que midan su fuerza,
se dirige hacia el Norte.
Si necesita calma y tranquilidad se va hacia el Sur.
Para aprender sobre el futuro, apunta hacia el Oeste.
Y regresa al Este para descubrir sus orígenes.
Pero para recorrer el más largo de los periplos
viajará al interior de sí mismo.
Anónimo

El motivo literario del viaje es patrimonio de un amplísimo número de tradiciones culturales y, como tema, la literatura universal ha ofrecido varios ejemplos y dan cuenta de la existencia de una producción en la que el *motivo* del viaje aparece sobresaliendo en numerosas oportunidades. Para mencionar solo algunos tenemos las entradas "Visita al Averno" del *Diccionario de motivos de la literatura universal* (1980) de Frenzel, "Viaje" del *Diccionario de los símbolos* (1999) de Chevalier, el tercero y cuarto capítulo del libro *Motivo clásico y novela latinoamericana* (1993) de Vilanova y los capítulos titulados "La vida como peregrinación" y "El encuentro con la muerte"; del libro *El mensaje de los símbolos. Mitos culturas y religiones* (1992) de Lurker. Allí, estos autores toman el tema del viaje y presentan un recorrido desde la antigüedad (desde

el siglo XVI a.C. con el *Libro de los muertos*) hasta lo que se ha escrito más recientemente, exponiendo amplia y puntualmente argumentos, fechas y personajes.

Chevalier refiere que “el riquísimo simbolismo del viaje se resume en la búsqueda de la verdad, la paz, la inmortalidad y el descubrimiento de un centro espiritual” (1999, p. 1065). Para los críticos, historiadores y estudiosos de la literatura, el viaje por antonomasia es el viaje al Averno, entendiendo por tal “el descenso al mundo inferior, al más allá, al mundo de los muertos” (Vilanova, 1993, p. 48).

El viaje al Averno o la entrada al Hades no significa una victoria sobre los poderes del mal, sino, en todo caso, el quebranto de las leyes de la muerte. Por ello, Frenzel afirma que el viaje al Hades puede tener varios objetivos: “puede ser una simple prueba de valor, puede servir para recoger a un fallecido o prisionero de Plutón, y puede tener su origen en el deseo de ilustrarse sobre los secretos del más allá” (1980, p. 392).

Según Vilanova, la universalidad del motivo del viaje al Averno es parte del mito de la aventura del héroe, “el cual se concreta en numerosas y variadas versiones de un modelo esencialmente similar, que gira siempre en torno a un propósito fundamental: volver transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida” (1993, p. 49).

En el concepto tradicional del viaje, el hombre busca algo que no tiene o algo que ha perdido. En la *Odisea* de Homero, por ejemplo, el viaje funciona como recurso para la exaltación del héroe. Frenzel manifiesta que en esta obra la marcha al reino de los muertos aparece como acto valeroso, pero aclara que no tiene ninguna característica de lucha, ni significa superación de la muerte sino, por el contrario, “brinda la ocasión para mirar abiertamente hacia el futuro,

a través de las dotes proféticas de un muerto y, al mismo tiempo, al pasado, mediante la gran visión que se ofrece de los muertos” (1980, p. 393).

Igual sucede en la *Eneida* de Virgilio, donde el protagonista Eneas, a ruegos de su difunto padre Anquises, que se le aparece en sueños, visita al Averno para encontrarse con él, quien le confiesa finalmente el destino grandioso de Roma. Otro ejemplo lo encontramos en el *Poema del Cid o Cantar de Mio Cid*, el más antiguo cantar de gesta de la literatura española, donde el viaje se establece como estructura narrativa para caracterizar al caballero medieval español.

Según Chevalier, “el viaje expresa un profundo deseo de cambio interior, una necesidad de experiencias nuevas, más aún que de desplazamiento local” (1999, p. 1067) y agrega que el viaje simboliza una aventura y una búsqueda, se trate de un tesoro o de un simple conocimiento, concreto o espiritual.

García Márquez, maestro del realismo mágico, sumerge al lector en un universo simbólico y onírico a través de sus relatos. En “Diecisiete ingleses envenenados”, incluido en su compendio *Doce cuentos peregrinos* (1992), el autor teje una intrincada trama que trasciende la mera anécdota para adentrarse en los laberintos de la psique humana. El viaje de Prudencia Linero a Roma, lejos de ser una simple travesía geográfica, se revela como una profunda exploración interior, un peregrinaje en busca de respuestas y significados.

En “Diecisiete ingleses envenenados” Prudencia Linero busca en el viaje el reconocimiento de sí misma. En este cuento, el viaje se realiza con el objeto de recuperar su propia individualidad. Lurker afirma que “cada hombre es un buscador y aunque la meta de su camino esté oculta no deja de estar indefectiblemente fija” (1992, p. 237) así que, como buscadores, todos somos viajeros, peregrinos, extranjeros, que estamos en

camino hacia nuestra verdad, y al igual que la protagonista de esta historia, estamos en un viaje tras el encuentro con nosotros mismos.

“Diecisiete ingleses envenenados” narra un suceso aparentemente intrascendente que se convierte de pronto en un laberinto, un laberinto desde el pensamiento, donde no se avizora una salida. Un laberinto donde la pasión pasea a sus anchas, toma a los personajes, los hace suyos, los manipula, los colma, atrapa y maneja a su antojo, todo ello gracias al imaginario del escritor.

Según Vilanova (1993) existen dos tipos de viaje: el centrífugo y el centrípeto. El centrífugo es el que encontramos en los relatos tradicionales, hacia el exterior. Tradicionalmente, la representación del viaje ha estado asociada a la idea de un desplazamiento hacia afuera, hacia lo desconocido, hacia la expansión de horizontes. En la mayoría de los casos implica un recorrido geográfico. El centrípeto es un viaje hacia sí mismo, hacia dentro del ser humano, hacia su interior, como el que realiza la protagonista de esta historia. El viaje centrípeto es aquel que conduce al individuo hacia su interior, hacia las profundidades de su conciencia y de su ser.

Si bien Prudencia Linero emprende un viaje hacia Roma en sentido literal, este desplazamiento geográfico es, ante todo, una metáfora de su transformación interior. El viaje físico, es un pretexto para el viaje espiritual. Cada etapa del recorrido, cada lugar visitado, adquiere un significado simbólico que trasciende su realidad física. Su travesía hacia Roma representa un punto de inflexión, un renacer después de la muerte de su esposo, lo cual la ha llevado a cuestionar el sentido de la vida y la existencia de Dios.

Roma, como crisol de civilizaciones y cuna del catolicismo, es un espacio propicio para la búsqueda espiritual y la reflexión sobre su existencia. Esta ciudad se convierte en un espejo en el que se refleja su alma, un lugar donde confrontar sus miedos, deseos y anhelos más profundos. En Roma, pretende buscar respuestas a sus interrogantes, una explicación para el sufrimiento humano y la promesa de una vida más allá de la muerte. Los monumentos, las iglesias, las calles estrechas y sinuosas de la ciudad italiana se convierten en estaciones de un itinerario interior, en hitos que marcan el progreso de la protagonista en su búsqueda de la verdad. La ciudad eterna, con su rica historia y simbolismo, se convierte en el escenario ideal para esta metamorfosis.

El viaje de Prudencia Linero hacia Roma se entiende como una metáfora de la vida. Al igual que en un viaje, la vida está llena de altibajos, encuentros inesperados y momentos de soledad. La protagonista, al emprender este viaje, busca un sentido a su existencia, una respuesta a las preguntas fundamentales sobre la vida y la muerte. Sin embargo, a medida que avanza el viaje, Prudencia Linero se da cuenta de que huir no es la solución y que los problemas la acompañan a donde quiera que vaya.

El viaje no transcurre como ella esperaba. Los diecisiete ingleses envenenados, un elemento surrealista y perturbador, se convierten en un obstáculo en su camino hacia la iluminación. Estos personajes pueden interpretarse como una representación de las propias limitaciones y miedos de la protagonista. El veneno, por su parte, simboliza la toxicidad de las expectativas y la frustración.

A lo largo del relato, la protagonista de esta historia experimenta una profunda sensación de soledad. A pesar de estar rodeada de gente, se siente aislada e incomprendida. La búsqueda de conexión es un motivo central en el viaje interior

de Prudencia Linero. Al interactuar con los demás, busca establecer vínculos significativos y encontrar un sentido de pertenencia. Sin embargo, sus intentos resultan infructuosos, lo que la lleva a un mayor aislamiento.

Para comprender en profundidad este recorrido interior, es necesario analizar las diferentes etapas del viaje de este personaje y su significado simbólico. En un primer momento, el viaje se presenta como una huida de la realidad. Tras la muerte de su esposo, Prudencia Linero siente la necesidad de abandonar su entorno familiar y sumergirse en una nueva experiencia. La muerte de su esposo marca el inicio de un nuevo capítulo en la vida de esta mujer. La partida de Riohacha simboliza el abandono de un pasado doloroso y la decisión de emprender un nuevo camino. Roma, como destino elegido, representa un lugar de renacimiento y de posibilidad para empezar de nuevo. El sueño de Prudencia Linero donde anhela conocer al Papa y confesarse, representa un anhelo profundo de trascendencia espiritual. El Papa, como figura paterna y espiritual, simboliza la búsqueda de guía y sabiduría. La confesión, por su parte, representa la necesidad de purificación y reconciliación consigo misma.

La segunda etapa del viaje se caracteriza por una profunda introspección. A través de los encuentros fortuitos y las conversaciones con diferentes personajes, Prudencia Linero comienza a cuestionar sus propias creencias y a buscar respuestas a las grandes preguntas de la existencia. El encuentro con el cura, quien se niega a confesarla, representa un momento clave en este proceso de búsqueda. La negativa del cura a absolverla de sus pecados plantea interrogantes sobre la naturaleza de la fe y la posibilidad de encontrar respuestas definitivas y la obliga a enfrentar su propia mortalidad y la fragilidad de su fe.

La tercera y última etapa del viaje culmina con la muerte de los diecisiete ingleses. Este trágico suceso, aunque aparentemente ajeno a la vida de Prudencia Linero, tiene un profundo impacto en ella. La muerte de los ingleses le sirve como un recordatorio de la precariedad de la vida y de la inevitabilidad de la muerte. Al mismo tiempo, la noticia de la muerte la llena de una extraña sensación de alivio, como si se hubiera librado de una maldición.

El viaje de Prudencia Linero se relaciona estrechamente con la búsqueda de la verdad y la salvación. La verdad a la que aspira no es una verdad absoluta, objetiva y universal, sino una verdad personal y subjetiva. Es una verdad que debe construir cada individuo a través de su propia experiencia y reflexión. La salvación, por su parte, no es una salvación religiosa, no es una recompensa celestial, no se encuentra en la religión ni en las instituciones, sino una liberación interior de los sufrimientos del pasado, una reconciliación consigo misma y con el mundo, una aceptación de la vida en todas sus dimensiones y la búsqueda de un sentido más profundo a la existencia.

A lo largo de su peregrinación, la protagonista se enfrenta a una serie de dilemas morales y existenciales que la obligan a cuestionar sus propias creencias y a buscar un sentido a su vida. El viaje para la protagonista representa una transición, el tránsito de un estado a otro. El traslado al que se refiere no es físico, de un sitio a otro, sino íntimo, de una condición y percepción a otra, es decir, de un conocimiento, de una verdad a otra. El viaje lo realiza con el objeto de organizarse como una nueva persona.

El personaje principal del texto, hace un viaje centrípeto en busca de la perfección, una exploración a su interior en demanda de su reconocimiento, de su verdad. La protagonista

de esta historia realiza un viaje dentro de sí misma para sorprender la condición humana en un instante crucial y revelar la soledad del ser en todas sus dimensiones.

Para Chevalier, el viaje “es testimonio de una insatisfacción que impele a la búsqueda y al descubrimiento de nuevos horizontes” (1999, p. 1067). Prudencia Linero hace un recorrido hacia su interior para reencontrarse, separándose primero del mundo que lo rodea para luego buscar, dentro de sí, su fuente de poder, su realidad, su despersonalización, su vida.

Encontrarse interiormente es un tema de especial relevancia, sobre todo teniendo en cuenta que, para algunos seres humanos, su vida carece de un significado auténtico, y ello ha penetrado considerablemente en los cimientos de la sociedad contemporánea, y se ha arraigado en lo más profundo de la conciencia de cada individuo, produciendo diversos estados de tristeza y vacío.

La vida se puede, y se debe, convertir en un triunfo interior. Y este es, quizás, el mensaje que García Márquez quiere dejar de trasfondo con este cuento. El hombre, si no mira hacia adelante, se condena, por esta razón debe tomar decisiones que lo lleven a cumplir sus metas en el futuro. Si repentinamente pierde la esperanza y el valor de la vida, puede ocasionarse la muerte, quizá no la muerte física, pero sí la muerte moral, la muerte espiritual. Atreverse, a pesar del miedo, es el mensaje de Prudencia Linero.

Vivir significa asumir la responsabilidad de encontrar la solución a los problemas, cumplir con las tareas que la vida asigna continuamente a cada uno y seguir firmes hacia el futuro para lograr las metas. El significado de la vida cambia para cada individuo, de manera que resulta totalmente imposible darle un significado general. Es la existencia misma

la que prueba constantemente al ser humano, la que lo lleva a tomar decisiones libres de lo que quiere hacer y lo motiva a dar un sentido distinto según las necesidades.

Lo que parece abstracto, complejo y quizás absurdo, se convierte en la prosa de García Márquez, en una gran enseñanza. El hombre necesita un cambio radical en la actitud hacia la vida.

En la sociedad actual, marcada por la aceleración y la fragmentación, el viaje interior se ha vuelto cada vez más relevante. La búsqueda de sentido, la necesidad de conectarse consigo mismo y con los demás, y el deseo de trascender la superficialidad, son motivaciones que impulsan a muchas personas a emprender este camino.

El viaje interior es un proceso dinámico y continuo, que implica una serie de transformaciones. A medida que se explora las profundidades de la psique, se puede descubrir aspectos del individuo totalmente desconocidos como la necesidad de sanar heridas del pasado, el perdón y la obligatoriedad de desarrollar nuevas formas de ser y estar en el mundo. Este proceso puede ser desafiante y doloroso, pero también puede ser profundamente liberador y enriquecedor.

La metáfora del viaje centrípeto sugiere un movimiento hacia adentro, hacia el núcleo de la propia existencia. A diferencia del viaje exterior, que busca la expansión y la conquista de nuevos territorios, el viaje centrípeto implica una introspección profunda, una exploración de los laberintos internos de la mente y del corazón. Este tipo de viaje puede ser entendido como un proceso de descentramiento, en el cual el individuo se despoja de las identificaciones superficiales y se adentra en las capas más profundas de su ser. Es un camino de autoconocimiento y autotransformación, en el cual el sujeto se confronta con sus miedos, sus deseos y sus sombras.

El viaje centrípeto es esencial para el crecimiento personal. Al sumergirnos en las profundidades de nuestro ser, descubrimos los propios recursos internos, las fortalezas y las restricciones. Este proceso de autoconocimiento permite liberarse de creencias limitantes, de patrones de comportamiento disfuncionales y abre la posibilidad de vivir una vida más plena y auténtica. Al adentrarnos en las profundidades de la conciencia, descubrimos un mundo rico y complejo, lleno de posibilidades y de significados. El viaje centrípeto invita a explorar los misterios de nuestro propio ser y a establecer una relación más profunda y significativa con nosotros mismos y con el mundo que nos rodea.

Referencias

Chevalier, Jean (1999). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona-España: Herder.

Frenzel, Elizabeth (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.

Lurker, Manfred (1992). *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Barcelona-España: Herder.

Vilanova, Ángel (1993). *Motivo clásico y novela latinoamericana. (El "viaje al averno" en Adán Buenosayres, Pedro Páramo y Cubagua)*. Mérida: Solar - Dirección de Cultura del Estado Mérida
Consejo Nacional de la Cultura CONAC.



CAPÍTULO IX



El miedo y la ambivalencia del mal *Tramontana*

Vanessa Alejandra Márquez Vargas

Yo tenía siete años y comenzaba a leer sin silabear cuando mi tía menor, hermana de mi mamá, obtuvo su primer título universitario en 1992 y como regalo de graduación recibió el volumen *Doce cuentos Peregrinos* de Gabriel García Márquez, publicado ese mismo año por la Editorial Oveja Negra—detalles que sólo el tiempo y el oficio me permiten recrear ahora—. Recuerdo claramente la tarde en que llegó el camión de las encomiendas hasta la farmacia de mi abuelo para entregar un paquete; recuerdo la curiosidad por saber qué era aquello tan esperado, y el cuidado con que mi abuela quitaba el plástico transparente que cubría el libro, expresamente encargado a los agentes viajeros que traían libros, revistas, entre otros objetos de valor, desde Cundinamarca y los distribuían a los miembros del círculo de lectores del estado Trujillo.

Con su fina caligrafía de maestra, con estilo del método Palmer, mi abuela imprimió una dedicatoria amorosa, confiada en que la belleza literaria de cada cuento cautivaría a su lectora y le brindaría nuevos temas para alimentar la tertulia en la etapa profesional, a sabiendas de que mi tía devoraría cada página por ser apasionada lectora —como en efecto sucedió—. Una década después, heredé su pequeña biblioteca de madera con todos sus libros, que he leído y cuidado a pesar del carretero entre mudanzas. Entre estos libros están los cuentos peregrinos de Gabriel García Márquez que cada vez más le hacen honor al título que los reúne. Los doce cuentos, cual peregrino, van

y vienen de un lado a otro, pasan de mano en mano y cada ojo capta nuevos detalles que permiten una lectura renovada y adecuada a la realidad del momento y a la conciencia de su lector.

Treinta y dos años después de su viaje desde Colombia hasta el apartado pueblo de Chejendé donde mi abuela los leyó y los preparó con entusiasmo como regalo; los cuentos se revelan ante mí una vez más para recordarme la genialidad de su creador al poner en boca de los personajes las historias que le fueron contadas y que él mismo vivió desde la ficción que le permitió narrarlos. Asimismo, al volver a leer, cada cuento me da la sensación de estar en un viaje, de modo particular, de estar en la frontera entre lo emocional que convoca a la memoria personal y afectiva y lo ficcional literario con que se asumen temas como la muerte, el exilio; las pasiones como el amor, el miedo y la locura.

Cada cuento es una estación con encrucijadas en las que se cambia de transporte y de rumbo, al mismo tiempo que se lidia con la angustia y la desesperación, y de cierta forma con la obsesión por la temporalidad y lo desconocido, en tanto se ponen a prueba la fe y la esperanza ante lo imprevisible, lo impredecible y hasta lo inevitable, previo al momento de caer en el letargo del sueño.

En *Doce cuentos peregrinos* se muestra la exploración del ser en movimiento, el ir y venir desde dentro hacia afuera en la realidad interior de cada personaje que se enfrenta a su destino por el simple hecho de vivir en el límite de lo maravilloso y lo ficcional. Aquello que afecta a los personajes, física y psicológicamente se representa desde la vulnerabilidad del cuerpo ante el éxtasis de la experiencia de lo aparentemente cotidiano, en medio de atmósferas densas dominadas casi siempre por una presencia opresiva y violenta. Presencia que

se torna en un agente semiótico encarnado en los personajes exacerbando las pasiones que mueven los hilos conductores de la narración.

Con una mirada rápida hacia la *semiótica de las pasiones*, sustentada fundamentalmente en las revisiones, ampliaciones teóricas y metodológicas sobre la acción y el significado narrativo propuesto por Greimas y Fontanille (1994) y el giro que ello representa en la configuración simbólica desde la semiótica propuesta por Fabbri (2000); podemos asumir una lectura de *Tramontana*, el noveno de los doce cuentos peregrinos, sobre la base de un modelo semiótico que da cabida al cuerpo sintiente, y muestra la inconformidad de los sujetos-personajes ante la fuerza *del poder*, uno de los cuatro *componentes modales* de la semiótica. Estos sujetos experimentan sensaciones y emociones que los impulsan a rebelarse ante aquello que los alecciona y oprime, procurando así un cambio de dirección sobre el camino recto que aparentemente recorren, conducidos hasta el asombro de su propio actuar ante ciertas situaciones, so pena de la derrota, de la locura, de la nostalgia y de la propia muerte.

“Hoy la dimensión pasional en el análisis semiótico altera radicalmente toda la teoría de la significación” (Fabbri, 2000, p. 24) quiere decir que donde aparecen las emociones y el deseo, se genera una tensión que acarrea contradicciones y procura acciones por parte del sujeto sobre lo regularmente aceptado; se produce un “estado tensivo” un impulso de atracciones y repulsiones, con las cuales el sujeto se apega o se repele de sus circunstancias Greimas y Fontanille (1994).

De acuerdo con este “estado tensivo” el sujeto tiene la opción de apegarse al orden establecido; con ello asume una posición conservadora en la que se mantiene el curso narrativo predecible; o decide ir sobre la tensión y “resolver” la situación

determinante para saciar su propio deseo e impulso pasional quebrando la linealidad, alterando el curso narrativo hacia lo imprevisible.

De este modo se comprende que las pasiones no son entidades estáticas, sino que se mueven a lo largo de un continuo de intensidades que dan soporte al sentido, se producen en el cuerpo y desde allí se instalan en el discurso como medio expresivo. Los "estados tensivos" son los puntos o momentos dentro de ese continuo donde se experimenta una intensidad específica de la pasión de acuerdo a la modalidad de la acción.

Estas intensidades varían y son percibidas por el sujeto como estados que cambian a lo largo del tiempo, afectando la manera en que se entiende el discurso y se configura el significado. Greimas y Fontanille (1994) proponen que, más allá de los signos lingüísticos tradicionales, las pasiones se expresan a través de estos estados tensivos, organizando la experiencia pasional en función de las variaciones de intensidad, aportando matices a la comprensión de la semiosis pasional. Parafraseando a Eco (1992) la semiosis abarca la relación entre el signo, su referente y su interpretación por parte del sujeto. Este proceso es dinámico, puesto que los signos dependen de las convenciones culturales y del contexto en el que se usan.

En el cuento, el viento es una presencia amenazante e inevitable, la tramontana se carga de una significación simbólica, por ser un referente mítico que va más allá de su mera existencia física como fenómeno natural. Viento frío y turbulento del norte que recorre el noreste de Cataluña causando estragos, principalmente en el estado emocional de las personas. En el cuento su presencia es el principio organizador de la narración que responde a lo incontrolable, lo irracional, y lo aterrador. Es, en pocas palabras, la imagen

corporeizada del miedo; la personificación del mal que se impone y se apropia de los sentidos de quienes experimentan su asistencia a la historia determinando el recorrido narrativo y en definitiva las decisiones de los personajes en la relación vida-locura-muerte.

En cuanto que la locura y la muerte desencadenan pasiones como la nostalgia, la ira y el miedo, son una amalgama que permite desarrollar un entramado de significaciones, donde la variación en la intensidad emocional moldea la percepción y construcción del sentido en la narración del cuento. Esto se nota en los silencios del propio narrador ante la expectativa por lo que traería el viento para sí mismo y su familia “la sentí antes de que llegara, un domingo a la hora de la siesta, con el presagio inexplicable de que algo iba a pasar” (García Márquez, 1992 p. 106).

La experiencia colectiva y las leyendas que surgen con la anticipación y llegada de la tramontana a Cadaqués, le confiere a la narración una legitimidad y una significativa fuerza que va en aumento a medida que se narran los hechos, hasta convertirse en violencia que reina soberana sobre los hombres; su rareza y peligrosidad se instauro como el miedo que los personajes internalizan; miedo que se intensifica en la misma medida que el viento arrecia y nunca desaparece, aun cuando la tramontana se vaya. La semilla del mal está plantada en el cuerpo de los personajes y germinan de ella el miedo y la aceptación como parte ineludible de la experiencia humana que se ficcionaliza. En este sentido, vale apuntar con Greimas y Fontanille (1994), que:

Las pasiones aparecen en el discurso como portadoras de efectos de sentido muy peculiares; despiden un aroma equívoco, difícil de determinar. La interpretación que la

semiótica ha retenido es que el aroma específico emana de la organización discursiva de las estructuras modales [para] reconocer que las pasiones no son propiedades exclusivas de los sujetos (o del sujeto), sino propiedades del discurso entero (p. 21).

En el cuento las modalidades poder y saber se despliegan en una violencia recíproca, viciosa, destructora que aparece siempre mezclada con el deseo, bajo la figura de lo fatal femenino, “aquel día, mientras aseguraba puertas y ventanas en previsión del desastre, nos habló de la tramontana como si fuera una mujer abominable pero sin la cual su vida carecería de sentido” (p. 106), pareciera que hay aquí un plano esencial de deseo, de ferocidad en el anhelo de la proximidad del viento sin calcular el valor de las consecuencias, que sin duda alguna son desbastadoras.

La incertidumbre resulta flagrante y el miedo que procura la tramontana supera todo límite de un argumento lógico psicológico, pues en la medida en que se corporeiza toma la forma de los propios personajes y los dirige como marionetas que se sacan o guardan de acuerdo a la estación y al público. Tanto la violencia como el miedo son el instrumento, el objeto y el sujeto de la pasión, lo cual permite que el “estado de las cosas” es decir, lo que pasa con el viento, con la descripción del entorno, pasa a ser “estados de ánimo” Greimas y Fontanille (1994) formando de este modo el tejido semiótico que refuerza la sensación de una presencia amenazante, e inevitable.

La literatura universal nos tiene acostumbrados, a los lectores, a presentar personajes que encarnan el mal y se debaten en dilemas morales, revelando una tensión entre la culpa, la responsabilidad, la convergencia hacia el mismo

objeto de deseo y la búsqueda de redención. Sin embargo, en “Tramontana” la tensión narrativa se concentra en la confrontación entre la finitud del cuerpo y el cese del rol social, en el caso del viejo marinero que hace las veces de portero, de conserje; la vulnerabilidad y la incertidumbre de la juventud, en el caso del joven asediado por los suecos en el bar; la inconformidad y pesadumbre del narrador en medio del hastío, de la nostalgia y el viento que se anuncia con hostilidad, a tal punto, que en la propia lectura se puede experimentar el arrastre de las ráfagas y la angustia del devenir.

El lector espera y se tensa al igual que la narración mientras el viento, en unas pocas páginas, asesta un golpe seco, el vacío de la muerte confirma la suposición y abre la esclusa para que la pesadumbre haga su recorrido “¿Te acuerdas del chico que se llevaron anoche para Cadaqués? No tuve que oír más. Sólo que no fue como me lo había imaginado, sino aún más dramático” (p. 108).

Por un lado, la angustia del joven caribeño que opta por la muerte, antes que por la locura, es una muestra de cómo la tensión se *incoa* ante el *poder* del viento que reprime y enfrenta al lector a la tensión narrativa sobre el paso siguiente, lo que vendrá inmediatamente a la pulsión de muerte, el deseo que revela un estado de sentir y permite esa explosión en la historia, morir antes que volver.

En la semiótica de las pasiones, el componente aspectual se refiere a la duración de las pasiones, desde que se incoan, es decir, desde el principio del deseo y las discrepancias que acciona la tensión; se concentra en la organización de la cursividad, o la administración de la narratividad instaurada, la cual sostiene que todo está narrativizado, instaurado por la fuerza del poder que no soporta el cambio, hasta la evaluación de cierre de la narratividad tal y como se ejecuta desde el punto

de vista estructural. En este sentido el componente aspectual “consiste en un dispositivo que permite revisar los procesos como un cuerpo narrativo que explica las acciones humanas a la luz de sus tensiones pasionales; es decir, la duración de las emociones” (Agelvis, 2023, p. 3). Esta duración depende de la tensión y de la incoación, y esta última sucede únicamente si la tensión se da y mueve los cimientos del sujeto para que accione bien a favor, bien en contra del poder que domina la narración.

“Tramontana”, entonces, no es sólo el viento, no es sólo el cuento, es el efecto pasional, la explosión de las modalidades querer, deber, poder y saber, en la tensión del sujeto expectante ante el desasosiego y la realidad; lo cual explica la existencia de muchas cosas que condicionan o activan las “programaciones discursivas” bajo una estructura que podemos llamar clásica, Greimas y Fontanille (1994). En la configuración narrativa del cuento no hay héroes reivindicados, todo apunta hacia el devenir inminente de la caída, no hay dispersión en la acción pues las opciones están dadas desde el principio, locura o muerte. Sobre la muerte Girard (1972) apunta “es la peor violencia que pueda sufrir un ser; así pues es extremadamente maléfica; con la muerte, es la violencia contagiosa la que penetra en la comunidad y los vivos tienen que protegerse contra ella (...)” (p. 321), mientras tanto la locura es una violencia fundadora, una pena que se arrastra como los pies cansados; en su conjunto ambos estados simbolizan la ambivalencia del mal. De esta forma lo dicho por Ricoeur (2004) cobra mayor sentido con relación a la narración:

No se trata en modo alguno de una decisión sobre el origen radical del mal, sino tan sólo de la descripción del lugar donde aparece el mal y desde donde se le puede ver; es muy posible en efecto, que el hombre no sea el

origen radical del mal, que no sea el malo absoluto. Pero, aun en el caso de que el mal fuese coetáneo del origen radical de las cosas, lo único que lo hace manifiesto es la forma de *afectar* a la existencia humana (p. 14).

En el cuento el viejo marinero, que hace las tareas de portero es la válvula que calibra la relación tensa con respecto al impacto de la tramontana, tanto en el ambiente como en la psiquis de los personajes. El viejo conoce la maldad del viento, de cierto modo la anhela al presentir su llegada y el suicidio más que rendición, es sacrificio para aminorar la debacle; prefiere la muerte ante el paso del viento, a la muerte que socorre a la vejez solitaria y triste. De este modo, la violencia y el deseo que desencadenan la pasión del miedo están asociados mutuamente. "Quizás eso explicaba su creencia de que después de cada tramontana uno quedaba varios años más viejo. Era tal su obsesión, que nos infundió la ansiedad de conocerla como una visita mortal y apetecible" (p. 107).

El miedo se configura en un lenguaje que no tiene necesidad de palabra para transmitirse de uno a otro personaje, es un significante absoluto, deseable aunque se odie; por lo tanto necesita del sacrificio, de la víctima voluntaria que se rinde para detener el desenfreno, o amortizar el impacto; curiosamente, con ello, el viento se desacelera y deja que algunos escapen, como le sucedió al joven caribeño; pero en su siguiente aparición la tramontana será sorpresiva, para los desprevenidos se tornará pasiva y para otros será un acceso de ira, de locura:

El miércoles, cuando no sucedió nada más que el viento, fue el día más largo de mi vida. Pero debió ser algo como la oscuridad del amanecer, porque después de

la media noche despertamos todos al mismo tiempo, abrumados por un silencio absoluto que sólo podía ser el de la muerte (...) El viejo portero, con sus insignias de navegante distinguido prendidas en la solapa de su chaqueta de mar, estaba colgado del cuello en la viga central, balanceándose todavía por el último soplo de la tramontana (p. 108).

En este caso, la tramontana no sólo es un elemento del entorno, sino que se convierte en un actante, en el sentido greimasiano, que interactúa con los personajes, moldeando sus acciones y sus destinos; es así el actante principal, el eje central que mueve todos los engranajes narrativos para que el lector coseche el terror en el imaginario que construye los acontecimientos. "Al cabo de dos días teníamos la impresión de que aquel viento pavoroso no era un fenómeno telúrico, sino un agravio personal que alguien estaba haciendo contra uno, y sólo contra uno" (p. 167). El narrador proyecta su vulnerabilidad en el viento, lo que sugiere que el entorno físico no es un simple marco de la acción, sino que participa activamente en la construcción emocional de la narrativa, convirtiéndose en un signo de opresión y angustia interna.

En este mismo sentido, el sujeto da cuenta de la fisura consigo mismo revelando el conflicto, sentimiento que para Ricoeur (2004) es una síntesis manifiesta de fragilidad del hombre como devenir de una oposición (p.159). Asimismo, se aprecia una simbólica del mal —siguiendo lo apuntado por Ricoeur— desde la cual se asumen la culpa y la finitud como dualidad humana que permite la introducción del mal no sólo en la cosmovisión, a través del mito, sino en la psique y en el cuerpo.

En el caso del cuento esta cuestión se visibiliza en el cuerpo metafórico del viento de la tramontana, lo cual da paso a una lucha entre la plenitud moral, que nunca se alcanza y la trasgresión de la pasión que deviene en locura o muerte. El mal que incoa la tramontana dentro y fuera de los espacios narrativos se da por la debilidad constitutiva del sujeto sintiente y deseante, tanto de lo bueno como de lo terrible; del sujeto que “no parece ser menos víctima que culpable” ante los acontecimientos (Ricoeur, 2004, p.17); por lo tanto la expiación será el devenir de la culpa en un eterno vaivén, ese movimiento pendular de los pies del viejo mientras cuelga del techo; esa necesidad de salir a la calle al ras del viento para desafiar la naturaleza y su efecto en el cuerpo de los transeúntes; finalmente el sello del miedo estampado en la imperfección de la vida corporal.

Resulta interesante, de este modo, ver el miedo como una pasión que no es unívoca sino ambivalente, a la vez que repele, atrae; procurando una extraña fascinación en el umbral del placer “que es a la vez lo que puede detenerse y detenernos en el nivel del mero vivir y lo que puede dialectizarse de acuerdo con todos los grados del obrar humano, hasta confundirse con la dicha, la cual sería entonces el placer perfecto” (Ricoeur, 2004, p. 113). Perfección que desde el punto de vista semiótico es algo más que el juicio a un instante o a un estado emocional del sujeto; es la manifestación del propio deseo que conduce a la acción, al movimiento que da continuidad a la narración de lo imprevisible.

El final del cuento es una incitación a la memoria del cuerpo sintiente que dispara la narración desde el recuerdo, no sólo en imágenes sino en sensaciones. Así va y viene el

viento feroz de la tramontana, arrebatándonos las palabras, situándonos en las reminiscencias polvorientas que descansan en bibliotecas y cajas de mudanza.

Referencias

Agelvis, Valmore (2023). *El crimen serial como venganza desproporcionada en la serie Mindhunter de Netflix* (Parte II). En: <https://valmoreagelvis.com/blog/mindhunter2/?h=crimen>

Eco, Umberto (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, España: Lumen.

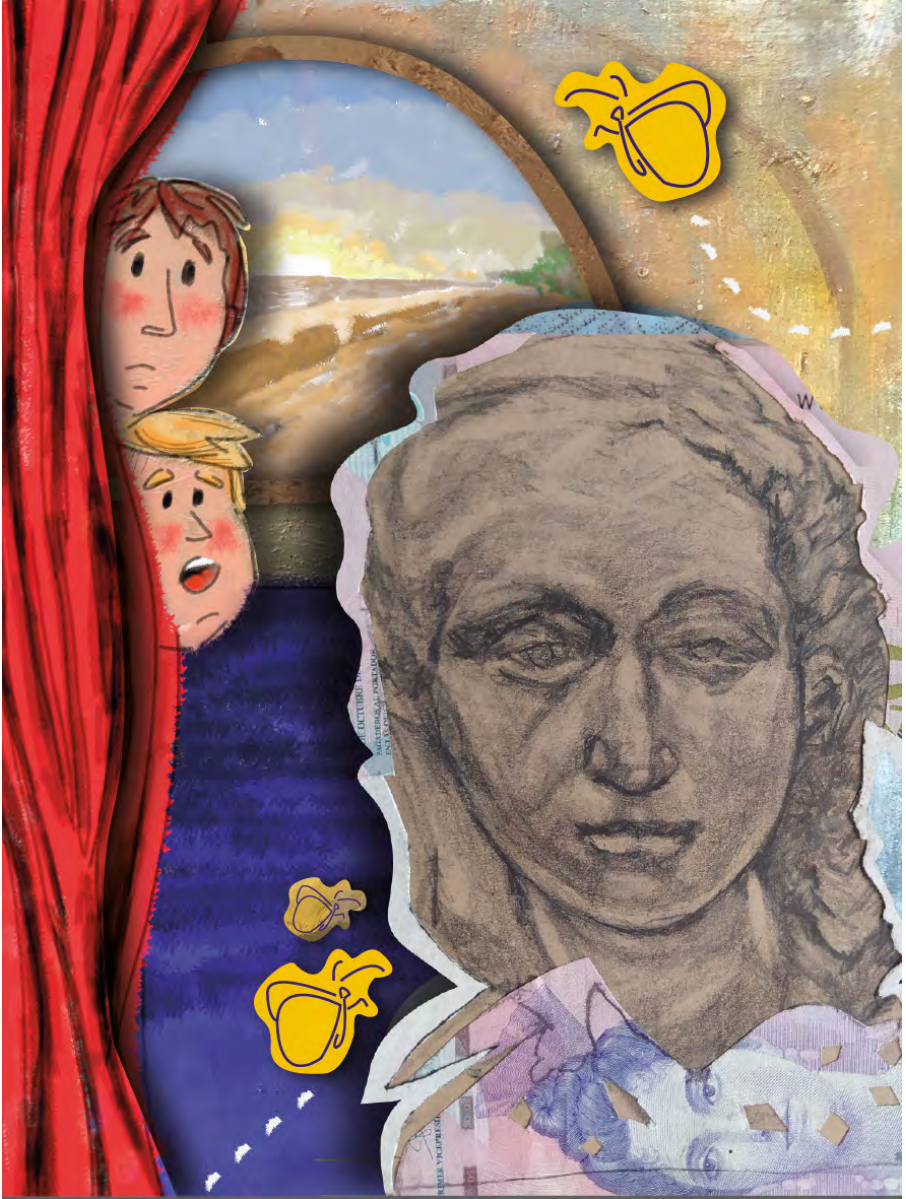
García Márquez, Gabriel (1992). *Doce cuentos peregrinos*. Bogotá: Oveja Negra.

Girard, René (1972). *La violencia y lo sagrado*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca Universidad Central de Venezuela.

Greimas, Algirdas Julius y Fontanille, Jacques (1994). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Madrid: Siglo XXI.

Fabbri, Paolo (2000). *El Giro Semiótico*. Barcelona, España: Gedisa.

Ricoeur, Paul (2004). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta.



CAPÍTULO X



**Un verano frente a un mar
de circunstancias adversas**
El verano feliz de la señora Forbes

Rosa Moreno Rodríguez

Exordio

Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo
(...) «salvar las apariencias», los fenómenos.
Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea.
Ortega y Gasset

Este ensayo tiene como punto de partida el cuento de Gabriel García Márquez “El verano feliz de la Señora Forbes” incluido en *Doce cuentos peregrinos*, 1992. Es un acercamiento crítico a las representaciones culturales tanto de Europa como de Latinoamérica desde el punto de vista sociológico.

Gabriel García Márquez, es uno de los escritores más destacados de la literatura latinoamericana, su habilidad para contar historias reside en la magistral forma de actuación de los personajes que habitan sus relatos y sus experiencias maravillosas donde los límites entre la realidad y la ficción se desdibujan en medio de una discursividad concerniente a nuestros preceptos identitarios. Mercedor de múltiples premios y reconocimientos, entre ellos el más importante, el Premio Nobel de Literatura, en 1982. García Márquez ha llevado a la narrativa latinoamericana a ocupar un lugar destacado en el panorama de la literatura mundial.

En *Doce cuentos peregrinos* podemos observar un elemento común: colombianos fuera de su país, los cuales en su peregrinar por el mundo tienen la oportunidad de compararse

como individuos con el otro y, a su vez, ver los elementos que los unen y los separan de esas culturas extranjeras que fueron nuestras culturas madres. Son relatos donde personajes comunes tienen sucesos fantásticos acompañados de humor, ironía, sarcasmo, amor y muerte, entre otros elementos que conviven con esos personajes y que hacen que sus vivencias, vistas con ojos foráneos, parezcan un “realismo mágico”.

Vernos iguales, pero diferentes

Se acerca el fin del período escolar, los niños en el aula se encuentran expectantes ante el sonido agudo de ese último timbre que marcará el fin de ese año escolar y el inicio de las tan esperadas vacaciones. Un viaje anhelado hacia un lugar paradisíaco evocado al cerrar los ojos, remembranzas generadas por cualquier elemento que sirva como detonante en la memoria de un pasado feliz. Para muchos críticos el protagonista de esas esperadas vacaciones es el mar, sinónimo del verano, ese mar diáfano con olas recurrentes besando la arena y retirándose para volver de nuevo, ese mar con sus profundidades donde se encuentran peces de colores brillantes y exóticos, ese mar que resguarda leyendas de tesoros de épocas pasadas, donde el sol inclemente le saca la máxima luminosidad a los colores y encandila con su esplendor a lo largo del día.

Son múltiples las razones por las cuales el verano es el momento más esperado del año por niños y adultos que desean hacer un alto en la cotidianidad para disfrutar de unos días de sosiego, no obstante, ese momento tan esperado junto a sus placeres y bondades puede tornarse tormentoso por diferentes circunstancias que no están en sus manos, sobre todo si no se tiene el control de todos los acontecimientos.

Gabriel García Márquez en *El verano feliz de la señora Forbes* nos ofrece un relato donde lo menos que encontraremos es felicidad, sus protagonistas vivirán diversos acontecimientos que les imposibilitarán la concreción de sus deseos y la tan anhelada dicha.

Indudablemente las circunstancias definen quiénes somos, pues nuestras decisiones nos conforman. La vida nos lleva a tomar decisiones inesperadas, decisiones que no hubiéramos contemplado factibles en algún determinado momento, pero que sin embargo, fueron la única opción válida ante las situaciones sufridas y las experiencias vividas.

El verano feliz de la señora Forbes, muestra un par de niños colombianos de siete y nueve años a quienes sus padres dejaron al cuidado de una institutriz para tomar “un crucero cultural de cinco semanas por las islas del mar Egeo” (García Márquez, 1997, p. 141), este evento resulta devastador para ellos, que no entendían por qué no pasar juntos ese verano disfrutando de las costas del Mediterráneo como probablemente lo habían hecho en el pasado. Dicho acontecimiento nos muestra el deseo del padre de borrar las costumbres de una herencia prehispánica en la cultura de sus hijos:

Deslumbrado por las cenizas de las glorias de Europa, siempre pareció demasiado ansioso por hacerse perdonar su origen, tanto en los libros como en la vida real, y se había impuesto la fantasía de que no quedara en sus hijos ningún vestigio de su propio pasado (p. 140).

Esta forma de pensamiento y manera de concebir al mundo europeo, crea todas las circunstancias adversas que viven los niños durante las vacaciones al lado de una preceptora que no pertenecía a su cultura ni a sus costumbres

cotidianas. Es importante destacar, la necesidad del padre por inculcar en sus hijos la cultura del viejo continente, considera que esta nueva conducta social y esta nueva instrucción, vendría a representar el faro que debe guiar sus vidas de ahora en adelante, es la causa por la que aprovecha el verano para reeducarlos bajo la mano severa de la señora Forbes.

Ese afán por la europeización ha sido una constante que a lo largo de los años va a acompañar no solo a esta familia, sino a un gran número de latinoamericanos a partir de la colonización cuando comenzó la identificación con la cultura como forma de equipararse con la nueva imposición cultural. Esta tipificación además de la sangre producto del cruce étnico, queda evidenciada tanto en el color de piel como en los apellidos, un elemento extranjero que proporciona un linaje, con características iguales, pero a la vez diferentes.

Surge entonces, una necesidad de extirpar esos rasgos vernáculos que conforman y estigmatizan al latinoamericano como pertenecientes a una cultura menos desarrollada, incluso hasta salvaje, creando en contraposición, la vergüenza étnica como mecanismo que facilita el desarraigo de estos grupo dominados por el europeo y, al mismo tiempo se genera el deseo de modernizarnos, de europeizarnos y de eliminar lo que se concibe como atrasado de las civilizaciones primigenias que han permanecido como marca de nuestra identidad. Todo este conjunto de supresiones permite que se asuma como tarea primordial, el pertenecer al proyecto modernizador y a la apropiación de los conocimientos, costumbres y cultura europeas, tal como lo expuso en el año 1928 Oswald de Andrade, escritor y poeta del movimiento modernista brasilero en su manifiesto antropófago, V Aforismo citado por Amaral (1978): "Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago" (p. 143).

Sin duda, de Andrade se refería a nuestro deber como latinoamericanos de apropiarnos de las manifestaciones culturales europeas para emplearlas y adaptarlas a nuestras circunstancias. Indudablemente, los habitantes de estas tierras tras la colonización y todas esas dinámicas derivadas del proceso de occidentalización que les tocó vivir, comenzaron a cambiar, y se asimilaron imitando los usos y costumbres europeas, poco a poco fueron comprendiendo e internalizando cómo solventar las diferencias, sin embargo, muchos años después comenzaron a valorar la importancia del mestizaje y su aporte cultural que es donde reside parte de nuestra riqueza, eso que Néstor García Canclini denominó “Culturas híbridas”.

En este relato los niños van a experimentar un verano que no es el que habían soñado, pues su padre decide que este es el momento adecuado para europeizarlos, para domesticar y desarraigar esas costumbres nativas de la mano de la señora Forbes, quien se encargará de adiestrarlos en todo lo concerniente a los protocolos de urbanidad y buenas costumbres. Bajo la forma de este adiestramiento no habrá ninguna posibilidad de ser felices a menos que, se subleven y cambien el rumbo de los acontecimientos.

En el comienzo de las vacaciones los niños se muestran muy sumisos y poco a poco deciden que deben luchar contra las circunstancias, forjar el carácter, tomar decisiones y rebelarse ante el régimen autoritario de la señora Forbes, esa “sargenta de Dortmund” (p. 141) que les ha estropeado su verano dominado por su férrea disciplina. Si bien el hermano menor es el más temeroso; la determinación de cambiar el destino le hace creer que solo a través de un acto violento podrán tener el control de sus vacaciones.

La señora Forbes según el padre de los niños, es la representación de Europa, esa región que ha marcado la pauta en cuanto al progreso social e intelectual en Occidente desde la antigüedad hasta la actualidad, a través de las ciencias y las artes, siempre a la cabeza del desarrollo del pensamiento con grandes movimientos de la modernidad a partir de la época contemporánea como el Renacimiento, la Ilustración o las Revoluciones que inspiraron a nuestros movimientos independentistas que terminaron generando un problema de dependencia que ni la misma independencia logró solventar, tal como se evidencia en la conducta del padre en este relato, "El verano Feliz de la señora Forbes", los niños dependen de una institutriz alemana, quien es considerada la persona más calificada y competente para conducir a sus hijos hacia un futuro brillante.

Así es la puesta en escena del personaje principal del relato: la señora Forbes y su verano feliz, relato donde el autor juega con el humor y la ironía, pues nada más lejano para la protagonista que un verano feliz. A lo largo de la narración García Márquez nos irá mostrando las dos caras que conforman a la señora Forbes, por un lado virtuosa, severa, implacable y por otro pecadora, golosa, libertina; dos caras opuestas de una misma moneda que la asemejan al protagonista de la novela psicológica de Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y el Sr. Hyde*, por sus trastornos de personalidad. Es interesante observar cómo Gabriel García Márquez se ha inspirado en esta destacada novela inglesa para crear un personaje que, a juicio paterno es el más adecuado por su disciplina de hierro, pero que a los ojos de los niños resultó aterrador por su falta de empatía, por su rigurosidad y por su obsesión pedagógica comparada con un régimen militar,

ya que “al cabo de dos semanas bajo el régimen de la señora Forbes habíamos aprendido que nada era más difícil que vivir” (p. 136).

Un mar de circunstancias adversas

En “El verano feliz de la señora Forbes”, lo que comienza como las aventuras y desventuras de un par de niños bajo el cuidado de su institutriz, terminará en un crimen pasional y sangriento, en el cual ellos no tendrán ningún protagonismo a pesar de creer lo contrario, pues la frustración ante la imposibilidad de disfrutar de sus esperadas vacaciones, llevará a uno de ellos a planificar la muerte de su cuidadora, motivado por varias circunstancias.

En un principio, los niños están llenos de odio por el hecho de haberlos privado de la felicidad tan anhelada del disfrute de sus vacaciones soñadas, como lo dice el hermano mayor: “Durante un año entero habíamos esperado con ansiedad aquel verano libre en la isla de Pantelaria, en el extremo meridional de Sicilia (...)” (p. 139). Probablemente si la señora Forbes no hubiese estado con su vigilancia “acezante”, podrían haber nadado en el mar, buceado en los arrecifes junto a Oreste, disfrutando del sol o simplemente, evadir la rutina y la cotidianidad realizando actividades placenteras con su padre mientras a la par, eran instruidos en las rígidas costumbres europeas. En el pasado habían tenido la oportunidad de descubrir en el lecho marino:

(...) una ristra de torpedos amarillos, encallados desde la última guerra; habíamos rescatado un ánfora griega de casi un metro de altura, con guirnaldas petrificadas, en cuyo fondo yacían los rescoldos de un vino inmemorial

y venenoso, y nos habíamos bañado en un remanso humeante, cuyas aguas eran tan densas que casi se podía caminar sobre ellas (pp. 139-140).

Sin embargo, añorar el pasado no hará que su presente sea el deseado, pues el tiempo que en otrora dedicaban a divertirse con sus padres o sus amigos ahora lo van a invertir en el análisis minucioso de las obras de Shakespeare.

Esa convivencia traumática con la institutriz será el principal motivo que llevará a uno de ellos a planificar la muerte de la señora Forbes para recuperar la libertad y el paraíso que habían soñado. Los niños se dan cuenta de que la señora Forbes de día es una y de noche es otra, que es una mujer con dos caras opuestas signadas por el recato y la desmesura:

Aquella misma noche, mientras oíamos desde la cama el trájín incesante de la señora Forbes en la casa dormida, mi hermano soltó de golpe toda la carga del rencor que se le estaba pudriendo en el alma.

—La voy a matar —dijo (p. 143).

Es precisamente la convivencia quien le devela a la verdadera señora Forbes, una desconocida con rituales nocturnos cargados de desenfreno. Será en alguno de esos momentos, el perfecto para perpetrar el crimen.

El escenario del relato y donde se desenvuelve la historia pudiera ser relevante en el comportamiento de los niños, si tomamos en consideración el lugar donde se desarrolla los acontecimientos, en la isla de Sicilia, cuna de la *Cosa Nostra* y de muchas familias pertenecientes a la mafia italiana. Las acciones de los niños se asemejan a la de los mafiosos al planificar el asesinato y lograr la consecución de su libertad,

pues la señora Forbes para ellos simbolizaba la opresión y el autoritarismo. Dada la doble personalidad de la señora Forbes y su propensión a tomar vino en las noches, el hermano menor decide ejecutar el homicidio por envenenamiento.

La muerte será causada por la intoxicación del vino rancio que encontraron en un ánfora antigua en el fondo del mar Mediterráneo, recordemos que en Sicilia y sus alrededores se encuentran numerosos restos arqueológicos de antiguas ciudades romanas, en los cuales posiblemente aún permanezcan tesoros por descubrir. Esta es una característica importante en los relatos de García Márquez, ubicar a sus personajes en localidades reales pero realizando hazañas increíbles o fantásticas.

Otro personaje relevante en esta historia es Oreste, un muchacho nativo de la isla de unos veinte años de edad, que vivía con sus padres en las adyacencias de la residencia de los niños y quien es descrito con un atuendo compuesto por un pantalón minúsculo y un cinturón con seis cuchillos de diferentes tamaños, empleados en sus luchas con los animales marinos que le proporcionaban el sustento. De este joven dijo la señora Forbes a los padres de los niños "que era imposible concebir un ser humano más hermoso" (p. 136). Oreste realizaba diversas tareas: era el instructor de buceo de los niños, surtía de pescado fresco a la cocina de Fulvia Flamínea -cocinera de la casa y un personaje muy excéntrico- y trasladaba a la señora Forbes de un lugar a otro en su botecito de motor cuando necesitaba ir de compras, entre otras actividades.

Hay que recordar quién era Orestes en la mitología griega, descubrimos que las características más significativas en la vida de este personaje, están marcados por la muerte y la venganza. Entonces no es casualidad que García Márquez

nos presente a este personaje como un joven fuerte y decidido, que cuchillo en mano se enfrenta a diferentes animales marinos para sobrevivir y pudiéramos especular, que con esas mismas armas que le proporcionan el sustento diario, haya podido asestar las veintisiete puñaladas con las cuales perdió la vida la señora Forbes, con quien pudo haber tenido una aventura a pesar de ser descrita en el relato como una "lánguida mujer otoñal" (p. 137).

El número de puñaladas también es muy significativo, ¿por qué veintisiete? Si el veintisiete es considerado un número que representa la sabiduría y el liderazgo espiritual, y simboliza evolución y crecimiento, posiblemente Oreste sintió que debía acabar con la vida de la señora Forbes para redimirla y al mismo tiempo salvarla de esa vida lujuriosa que la convertía en otra muy diferente y de la cual él estaba al tanto.

Un crimen con tal número de puñaladas, apunta a un crimen pasional; es un crimen con un alto grado de violencia, probablemente cometido por un amante herido en su hombría y agobiado por las circunstancias que le podrían dejar al descubierto. Además, solo alguien diestro en el manejo de armas blancas como Oreste, podría haber sido capaz de ejecutar tal acción.

Pero detengámonos a analizar, ¿qué sucedió con la señora Forbes? ¿Acaso la búsqueda de la felicidad y el placer fueron las causas de su trágico final? La señora Forbes no tenía una fe que la salvara ni una religión que la redimiera y por su modo de pensar muy lejos de ser cristiana, en su pensamiento y en su actuación no tenía cabida la palabra pecado, de allí la búsqueda e inclinación a satisfacer sus deseos más banales.

La actuación de este personaje es la viva representación de la doble cara de una sociedad, una mujer que no pudo conciliar su formación tan estricta con su vida sentimental, ni logró encontrar un punto medio entre su autoritarismo y su trabajo como institutriz de aquellos niños caribeños en medio de una isla paradisíaca a quien debía modelar su cultura y sus costumbres de forma menos traumática.

La imagen y la actuación de los niños dentro de este relato simbolizan el espejo donde se miran los pueblos primigenios frente a sus colonizadores, un choque cultural muy similar al que vivieron los pueblos aborígenes al encontrarse con la cultura europea.

Cierre

En este relato, García Márquez nos habla de las diferencias culturales tan marcadas entre Europa y Latinoamérica, describe a través de las vacaciones de un par de niños cómo Europa es un espacio ajeno, un espacio de tránsito donde los latinoamericanos tienen el sentimiento de ser unos forasteros. Lo interesante de cada uno de estos relatos en *Doce cuentos peregrinos*, es el mensaje, la moraleja, y el profundo sentimiento que nos une y a la vez nos diferencia de la cultura europea. Todos ellos pudieron haber sido parte de las vivencias del autor quien afirma que sus relatos están inspirados en hechos reales.

Desde el inicio del relato, las circunstancias van llevando a los niños a detestar a su institutriz quien "(...) se pasaba la noche viviendo la vida real de mujer solitaria que ella misma se hubiera reprobado durante el día" (p. 142). Vemos cómo unos niños buenos, son capaces de volverse malvados, pasar de víctimas de la tutora a convertirse en sus victimarios,

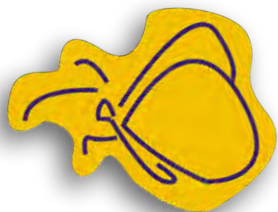
pero el destino quiso librarlos de la culpa y no fue el vino del ánfora quien la mató a pesar de que lo intentaron. Para Jimeno (2002): "El mundo social que le otorga significación a este acto violento comprende, en primer lugar, nuestras representaciones sobre el papel de los sentimientos y de la razón en nuestra constitución como sujetos" (p. 3). Es por lo tanto, un acto desesperado el que estos niños cometen al intentar asesinar a la señora Forbes, un acto que va en contra de los mismos principios que la institutriz le ha inculcado.

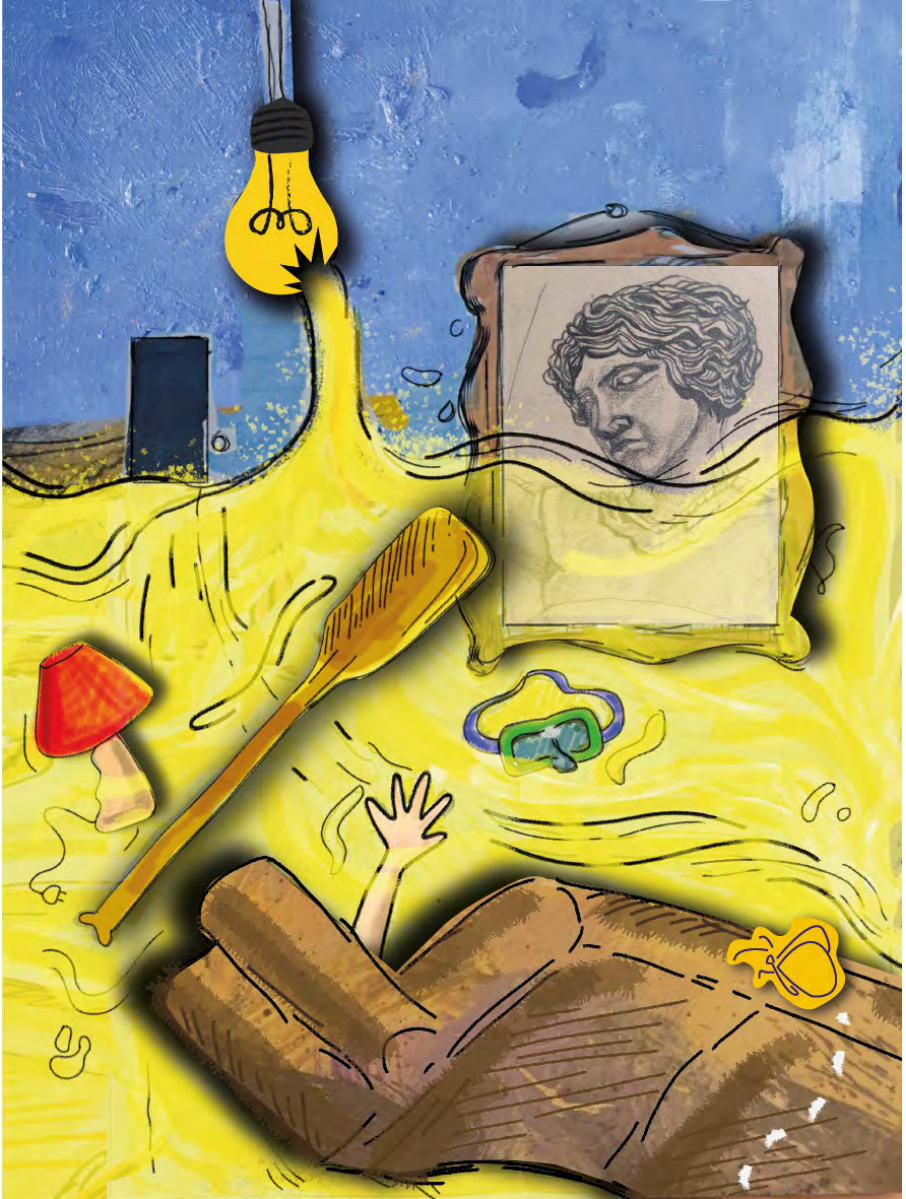
Por su parte, las circunstancias convierten a la señora Forbes en una mujer despiadada quien termina siendo víctima de sus deseos y víctima de un asesinato intenso y pasional, las vacaciones que soñó en el mediterráneo al aceptar el trabajo como institutriz se convirtieron en su sentencia de muerte. Para Pragnone (2017): "No es difícil recordar presentaciones de estos hechos que culpabilizan a las víctimas justificando la actitud del homicida por el comportamiento de la víctima y otras tantas que recaen en la deshumanización del agresor" (p. 6).

Probablemente el autor nos muestra la lucha de los personajes quienes se debatían entre el bien y el mal, el deseo o el anhelo por alcanzar sus sueños, donde las pasiones ocultas demostraron que era ella quien tenía la última palabra, posiblemente la señora Forbes murió feliz recitando a Schiller, o aterrada en un mar de sangre, se intuye que por su carácter tan severo estuvo consciente de que era el precio que pagaría por su redención y así, concretar su verano soñado, por su parte, los niños con la muerte de su institutriz, también pudieron disfrutar parte de ese verano feliz, aunque eventualmente empañado por la sombra de lo que hicieron.

Referencias

- Amaral, Aracy (1978). *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Flores, Germán (2005). *Breve diccionario de mitología grecolatina*. Caracas: Editorial CECS.A.
- García Márquez, Gabriel (1997). *Doce cuentos peregrinos*. Bogotá: Grupo Editorial Norma S.A.
- Jimeno, Myriam (2002). *Crimen pasional: con el corazón en tinieblas*. Serie antropología, Brasilia, Disponible en: <http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie323empdf.pdf>
- Pragnone, Melina Alexandra (2017). *Del "crimen pasional" al "femicidio"*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales. *Análisis sobre el abordaje de tres crímenes de mujeres en los medios de comunicación gráficos*. Tesina para la obtención de la Licenciatura en Sociología.





CAPÍTULO XI



El mundo imaginado
La luz es como el agua

Judit Uzcátegui Araujo

Naturaleza imaginante

La imaginación es más importante que el conocimiento. El conocimiento es limitado. La imaginación rodea al mundo.
Albert Einstein

Un breve vistazo por la andadura del ser humano sobre esta tierra nos da cuenta de que la imaginación ha jugado un papel protagónico en nuestras vidas. Los modos en que la imaginación se expresa han determinado nuestra propia experiencia de mundo. Somos los únicos seres que como especie nos pensamos a nosotros mismos, y este pensar se encuentra cruzado por una necesidad imaginaria intrínseca al ser humano. A través de ella se recrean nuestras invenciones o nuestras representaciones mentales, que hacen posible la comprensión de nuestros modos de habitar y de relacionarnos con el vasto entorno que nos rodea.

El interés que nos mueve intenta explorar algunas ideas sobre la importancia de la imaginación y el juego en el acontecer humano desde la reflexión antropológica. Estos dos enfoques que revisaremos especialmente desde los postulados de Johan Huizinga en *Homo Ludens* (1972), nos permitirá tender un puente entre algunos mecanismos activadores de la imaginación en la ficción narrativa del escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014), y de manera singular

con el relato “La luz es como el agua”, una breve narración que forma parte del cuerpo textual de la obra *Doce cuentos peregrinos* (1992).

Desde la mirada o enfoque antropológico la capacidad intelectual de la imaginación encuentra firmes argumentaciones que la describen como el lugar de la creación, de lo desconocido, del asombro, de la pregunta, de la incertidumbre, de nuestras proyecciones y sueños. El punto donde se juntan la experiencia de lo real con la posibilidad de la creación-invencción de otra realidad. Gracias a la imaginación se funda un ámbito novedoso, genésico, donde lo humano se despliega como derivación de sus necesidades básicas de sobrevivencia. Gadamer sugiere que la imaginación “no es un comportamiento del pensamiento humano, entre otros, sino que constituye el movimiento básico de la existencia humana” (1992, p. 26).

En nuestra historia societal, como bien sugieren Mircea Eliade (2000), Edgar Morín (1994), Gilbert Durand (2004) o Levi-Strauss (1997), donde se diseña el mapa cultural del lenguaje, la religión, la mitología, la filosofía, la ciencia, la política, la economía, las construcciones identitarias o el arte en todas sus posibilidades creativas, la imaginación subyace como vórtice de fuerza creadora clave en la evolución y el desarrollo de la especie humana. Para la antropología social se trata de una potencia innata sin la cual no sería posible concebir los mecanismos del pensamiento simbólico. Gilbert Durand, en *Estructuras antropológicas del imaginario* (2004), afirma:

El componente imaginativo de los sujetos en tanto estos buscan una explicación del mundo (...) configuran un sistema creativo imaginario y simbólico para otorgarle sentido a su existencia (...) así como la de conjurar la condición trágica de su destino (p. 104).

Para Mircea Eliade (2000) y Lévi-Strauss (1997), quienes reflexionan sobre las formas en que la imaginación se expresa a través del rito, el mito y el símbolo, sugieren que el mundo de las imágenes, de los símbolos, las nociones del tiempo y espacio, así como los ritmos de la naturaleza y los códigos del mundo sideral tienen su fuente en la imaginación, en nuestra capacidad inventiva para generar nuevas relaciones y realidades en el orden físico y la esfera de lo sagrado-trascendental. Según estos autores la imaginación es la que dota de sentido a las figuraciones y proyecciones humanas que hacen posible la intelección y el consenso colectivo en la experiencia humana en sociedad.

Los ojos de la imaginación: Gabriel García Márquez

Como vemos, la imaginación ha acompañado a la humanidad en su caminar y ha intervenido en las formas de construcción e inteligibilidad del mundo. Por su parte, la literatura se sirve de ella como una irrefrenable pulsión capaz de crear y desplegar mundos insospechados, pues también la imaginación literaria habla de nuestra experiencia humana. El poder de la imaginación entraña un movimiento liberador y es aquí donde se instala la ficción narrativa de Gabriel García Márquez. Intentaremos explorar su naturaleza y los modos en que manifiesta sus mecanismos de acción en el relato "La luz es como el agua".

Aquí se narra la historia de dos hermanos, Joel y Totó, que habitan en un estrecho apartamento de Madrid, y que de manera interesada logran laurearse en la escuela elemental para obtener de sus padres un regalo; un bote con remos y todo el equipo de buceo. Los padres, no sin preocupación, por la poca disponibilidad de espacio que tienen, acceden a sus peticiones. Todo parece ser no más que un capricho infantil, hasta que los niños, con la ayuda de unos amigos, logran trasladar el bote desde el garaje del edificio hasta el cuarto de servicio del apartamento donde viven.

De manera repetitiva los miércoles por la noche de cada semana y en ausencia de sus padres, salen a jugar con su bote por el estrecho apartamento. Y cada vez que lo hacen la mundanidad de lo cotidiano se trasmuta, y de pronto se encuentran navegando en un vasto y profundo océano de luz líquida, que lo invade todo. Finalmente la historia cierra con un trágico episodio; para celebrar la culminación del año escolar y el éxito académico los niños piden a sus padres realizar una fiesta en su casa donde asistirán todos sus compañeros de curso. En la complicidad del juego y en los vuelos de las aventuras imaginarias todos terminan ahogados por la luz.

Todo en el relato funciona como un espejo imaginario donde se refracta un mundo cotidiano que adquiere dimensiones extraordinarias. Las maneras en las cuales los objetos de la realidad se trasmutan en elevadores de la imaginación se convierten en uno de los mecanismos que activan el juego ficcional. En el desarrollo de la historia se precisa claramente, y de manera casi inadvertida, el momento donde se produce este salto cualitativo de la imaginación que hace posible la invención de mundos:

La noche del miércoles, como todos los miércoles, los padres se fueron al cine. Los niños, dueños y señores de la casa, cerraron puertas y ventanas, y rompieron la bombilla encendida de una lámpara de la sala. Un chorro de luz dorada y fresca como el agua empezó a salir de la bombilla rota y la dejaron correr hasta que el nivel llegó a cuatro palmos. Entonces cortaron la corriente, sacaron el bote, y navegaron a placer por entre las islas de la casa (García Márquez, 1992, p. 65).

Como se puede entender, los niños toman la casa y la secuestran, la aíslan de todo orden exterior a ella, y a través de la acción de romper la bombilla de la sala, se clausura bajo tiniebla el espacio doméstico. Paradójicamente, todo se hace luz transfigurada en agua y el juego comienza. En este punto interesa preguntarse por la naturaleza de la experiencia lúdica que involucra a los personajes Joel y Totó a través del juego y la imaginación.

Desde los abordajes antropológicos se habla del juego como un fenómeno cultural y una conducta instintiva en el desarrollo de los seres humanos. Marcel Mauss (2006) afirma que los juegos “suelen ser el origen de (...) muchas actividades elevadas, rituales o naturales ensayadas en principio en la actividad de excedente que es el juego” (p.18). Otro estudioso, Johan Huizinga, en su clásico estudio *Homo Ludens* (1972), entiende el jugar como “un modo primario del ser” (p. 15). La búsqueda por la esencia del ser humano a través del juego lo lleva a definirlo mediante tres características; la primera, afirma que el juego es de naturaleza libre, provoca placer y en este albedrío consiste su libertad. La segunda, tiene que ver con la idea de que el juego crea una dimensión separada de la vida cotidiana, y en este sentido, promueve un modo de abstracción

del mundo. Y la tercera, estrechamente relacionada con esta cualidad de abstracción donde el individuo se sitúa en otras dimensiones de realidad, el juego se compara con los ritos religiosos (*Op. cit.*, p. 35).

Esta descripción de Huizinga sobre los modos de realización del juego, también los podemos observar en las estrategias lúdicas que guían a los personajes principales Joel y Totó en el relato "La luz es como el agua". La naturaleza libre del juego que inventan los niños parece ser el motivo disruptivo que genera la acción imaginaria. Pero en este contexto, qué podemos entender por libertad. Gustav Bally (1973), en su estudio sobre *El juego como expresión de libertad* señala que la libertad: "Se comprende como el vencimiento de aquello que se le opone. Ya desde su origen la libertad se ve encerrada en el límite representado por el orden, y solamente dentro de ese límite puede existir" (p. 99).

La invención de la aventura náutica de los infantes se encuentra vinculada a sentidos de negación, de la no aceptación de las reglas que se imponen en su entorno familiar y escolar. Las dos instituciones más inmediatas que atraviesan la vida de estos personajes. Dentro de estos dos límites se encuentra el sentido de libertad que experimentan Joel y Totó. En principio los niños se niegan a no tener mar ni la posibilidad de navegarlo, también se niegan a renunciar a su Cartagena natal y al paisaje grabado en su memoria. "En la casa de Cartagena de Indias había un patio con muelle sobre la bahía, y un refugio para dos yates grandes. En cambio aquí en Madrid vivían apretados en el piso quinto del número 47 del paseo La Castellana" (p. 65).

Como se puede inferir, siguiendo a Huizinga, la experiencia de libertad que solo se puede experimentar entre límites, en el relato no solo es espacial; es decir, la diferencia sustancial que

hay entre una casa frente al mar del trópico latinoamericano y un estrecho apartamento de Madrid. El sentido de libertad también es temporal y tiene que ver con un tiempo pasado vivido en plenitud (Cartagena) y un tiempo presente que se vive desde la carencia física del mar, que a su vez, deviene en carencia emocional en la conciencia infantil (Madrid).

Otro movimiento de libertad que hace posible el juego, se evidencia en la falta de empatía de los niños por el orden escolar, cosa que siempre es reprochada por la madre: “Es que estos niños no se ganan ni un clavo por cumplir su deber –dijo ella–, pero por un capricho son capaces de ganarse hasta la silla del maestro” (p. 65).

En las fronteras bien definidas del ambiente familiar y escolar, así como la demarcación de límites espaciales y temporales entre una casa del pasado y otra del presente, ante la memoria y el hastío, o la antinomia de naturaleza versus ciudad, o la conciencia adulta frente a la mirada infantil, emerge el sentido de libertad que promueve el juego infantil a través del poder transformador de la imaginación.

Huizinga (1972), señala que el jugar establece una separación con respecto a la esfera cotidiana. En el relato esta fractura con el orden real no se produce de manera tajante, sino que se expresa en un vaivén fluido entre el escenario cotidiano y el mundo imaginado, hasta que el vuelo imaginario toma por completo la narración.

Un primer momento, como ya se ha mencionado, ocurre cuando los jóvenes cierran las puertas y ventanas del apartamento y rompen la bombilla de la luz. Este acto, que se escenifica en la arquitectura hogareña, se equipara metafóricamente con desaparecer de súbito el tiempo y el espacio limitado y visible de la vida cotidiana.

En este preciso momento se produce el movimiento de abstracción imaginario, del que habla Huizinga, la suspensión de las coordenadas espaciales y temporales, medibles o cuantificables de la realidad inmediata:

Navegaron a placer por entre las islas de la casa (...) llenaron el apartamento hasta la altura de dos brazas, bucearon como tiburones mansos por debajo de los muebles y camas y rescataron del fondo de la luz cosas que durante años se habían perdido en la oscuridad (pp. 65-66).

La potencia de estas imágenes, donde predominan símiles e hipérboles, imprimen un estado de éxtasis, de contemplación ensimismada donde Toto y Joel se abisman a través del flujo imaginario. La imaginación se desata, estalla la poesía y la medida del mundo racional desaparece. Este sentimiento de lo fantástico se vive en el relato como un proceso de inversión donde lo real es asumido como maravilla y lo imaginario un estado de permanente arrobó.

Estos movimientos de la imaginación siempre nos sitúan ante lo desconocido, lo inusitado, lo que no se ajusta a los límites del sentido común. El apartamento deja de ser un lugar estrecho y claustrofóbico y se transforma en océano, y los niños en buceadores aventureros que exploran las profundidades lumínicas. En este estado de hechizo los límites se ensanchan y los objetos del espacio doméstico se ven afectados por el poder imaginativo. Gracias a la poesía del juego imaginario, Joel y Totó conquistan su libertad.

Otro aspecto a tener en cuenta, según Huizinga, es la relación entre el juego y el rito. En principio el autor cree que el juego precede a la cultura, ya que es un comportamiento

que se encuentra tanto en animales como en humanos: “nosotros jugamos y sabemos que jugamos; somos por tanto, algo más que meros seres de razón, puesto que el juego es irracional” (1972, p. 15). Mientras que el ritual se instaura con la cultura. Sin embargo, las correspondencias entre rito y juego se dan en la medida en que ambas manifestaciones crean un espacio y un tiempo propio.

En el rito la experiencia lineal del tiempo (pasado-presente) se sincroniza. El rito inaugura un tiempo único, el tiempo abstraído de la ceremonia que se impone a través del acto repetitivo y puntual de cada práctica ritualista. Según Huizinga (1972) “el ritmo temporal del rito se encuentra en permanente tensión con el ritmo lineal del tiempo humano, y esto nos hace conscientes de la finitud de nuestra propia existencia frente al tiempo trascendente de lo sagrado” (p. 72).

Por otro lado, la experiencia ritual también instaura una espacialidad distintiva con respecto al espacio ordinario de la vida común. Se trata de un espacio demarcado por límites donde se lleva a cabo el ceremonial y que es inteligible y respetado por los practicantes. De esta manera, “la espacio-temporalidad del rito funciona de forma intersubjetiva como expansión y prolongación de lo humano” (Ídem p. 79).

De la misma manera que el rito, el juego instaura sus propias reglas espacio-temporales que se oponen al ordenamiento del acontecer racional. El tiempo lúdico, a diferencia del tiempo del ritual, disocia la linealidad del tiempo y la suspende, creando atmósferas de abstracción del tiempo real y construye un orden espacial diferenciado. Ambas manifestaciones, tiempo y juego, se expresan a través de la actividad repetitiva de sus acciones; jugar y celebrar (culto) (Ídem p. 80).

El juego no imita el principio trascendente del tiempo ritual, sino que nos pone en comunicación con el placer. “El placer es principio de libertad” (*Idem* p. 80). Según Huizinga, entre los movimientos de trascendencia y placer se mueve lo que podría llamarse espacio-temporalidad del rito y del juego, respectivamente.

Como hemos hecho referencia, una de las claves del movimiento ritual, es la repetición. La acción de volver a realizar una y otra vez la misma actividad de forma constante, es lo que instauro o consagra la práctica ritual. Nuestros jóvenes personajes hacen del juego imaginario un ritual, que de forma repetida y puntual se ejecuta como un esquema preconcebido, una regla de juego inalterable para ellos. Recordemos que los niños aprovechan la costumbre de los padres de ausentarse todos los miércoles por la noche para ir al cine, para así poder tomar la casa:

La noche del miércoles como todos los miércoles (...) de modo que siguen navegando los miércoles en la noche, aprendiendo el manejo del sextante y la brújula (...).

De modo que el miércoles siguiente, bucearon como tiburones mansos (...).

El miércoles siguiente, mientras los padres veían la batalla de Argel (...) (pp. 65-66).

La repetición de esta acción sostenida en el tiempo, se vuelve principio, regla, costumbre, en otras palabras, ritual. El ritual de cada miércoles que hacía de la casa un vasto océano navegable. En ese espacio y en ese tiempo transfigurado, los objetos del mundo cotidiano se liberan, se abstraen de su función utilitaria y entran en el juego:

El sofá y los sillones forrados en piel de leopardo flotaban en la sala a distintos niveles, entre las botellas del bar y el piano de cola y su mantón de manila que aleteaban a media agua como una mantarraya de oro. (...). Flotaban los cepillos de dientes de todos, los preservativos de papá, los pomos de crema y la dentadura de repuesto de mamá, y el televisor de la alcoba principal flotaba de costado (...) (p. 66).

Como vemos, en el relato “La luz es como el agua” se cumplen los tres aspectos que definen el juego desde la reflexión antropológica; sentidos de libertad y placer, instauración de una espacio-temporalidad que dista del orden racional, y el carácter repetitivo y de abstracción propios del ritual.

Otro aspecto estrechamente vinculado con estas cualidades del juego que describe Huizinga, y que hemos extrapolado a la ficción narrativa de García Márquez, tiene que ver con la capacidad imaginaria de sublimar. Y, como se sabe, lo sublime es una de las categorías de análisis propia del pensamiento estético.

Un momento culmen en el desarrollo epistemológico de la imaginación se da hacia finales del siglo XVIII, como bien señala Valeriano Bozal (1996) en su estudio sobre *La historia de las ideas y de las teorías artísticas contemporáneas*:

Con los aportes de Immanuel Kant en la corriente idealista alemana, la imaginación sella su importancia como facultad fundamental encargada de gestionar la configuración de nuestras representaciones mentales. Con Kant la imaginación se desvinculó de su carácter negativo y de su cerco que la confinaba al campo de la sensación y subalterna de la razón (p. 121).

En *La crítica del juicio* (2013), la imaginación emerge como la facultad privilegiada en la valoración de los juicios estéticos sobre “Lo bello” y “Lo sublime”. Según Kant, ambos juicios promueven en nosotros un movimiento subjetivo de “placer” o “displacer”, respectivamente, que experimentamos ante una determinada experiencia, especialmente en la contemplación de la naturaleza.

El placer que promueve la contemplación de lo bello está relacionado con la idea de que en la percepción todas las capacidades que entran en juego, percepción, imaginación y entendimiento, se da en perfecta armonía, gracias al reconocimiento de contenidos preconcebidos en la inteligencia referente a la belleza, tales como conceptos de orden, armonía, simetría, contención o finitud. Sin embargo, expresa Kant, existe otro tipo de contemplación que trasciende los límites que impone forzosamente la razón, sobrepasa el umbral de lo bello y eleva el ánimo a dimensiones infinitas. Como sugiere Bozal, esta libertad de la imaginación que se alza por encima de la razón provoca el sentimiento de “displacer”. Es decir, cuando se produce un desequilibrio entre las facultades que entran en juego en la percepción. Esto es, según Bozal, lo sublime: la experiencia de lo ilimitado.

Este “movimiento del alma”, como llamaban los románticos a la experiencia de lo sublime, se puede contextualizar en el relato “La luz es como el agua”, y se encuentra en estrecha relación con el uso sostenido de la hipérbole, uno de los recursos literarios mejor cultivados por García Márquez. La imagen central que activa el movimiento imaginario inicial, se da cuando Joel le explica a Totó el

fenómeno en el cual la luz asume el comportamiento del agua: “-la luz es como el agua- le contesté: uno abre el grifo y sale” (p. 65).

En el uso del recurso de comparación “La luz es como el agua” se concentra la poética del movimiento imaginario. Sin embargo, la comparación se transforma en hipérbole y alcanza niveles insospechados en el desenlace del relato:

(...) La gente que pasó por La Castellana, vio una cascada de luz que caía de un viejo edificio escondido entre los árboles, salía por los balcones, se desparramaba a raudales por la fachada, y se encausó por la gran avenida en un torrente dorado que iluminó la ciudad hasta el Guadarrama (p. 66).

En la experiencia de lo sublime, tal y como acontece en el relato, se desbordan las fronteras del mundo visible para sumergirnos en infinitos mundos posibles. La potencia dinámica de la imagen de la cascada de luz que se desborda y crece descontroladamente, que va desde la bombilla de la pequeña sala hasta inundar e iluminar toda la ciudad, se da a través de la exageración extrema, propia de la hipérbole para aumentar el impacto y el efecto visual. La expectación de lo ilimitado promovido por el juego expansivo de la hipérbole, expone la capacidad imaginativa de representar la experiencia de lo sublime. Sin embargo, el sentimiento de sublimidad adquiere ecos mayores e inesperados en el relato, y se da cuando la inundación de luz líquida no solo desborda y anega la ciudad entera y su entorno natural (El Guadarrama), sino que excede la propia vida en su movimiento negativo:

Al final del corredor, flotando entre dos aguas (...) Joel flotaba en la proa buscando todavía la altura de la estrella polar con el sextante, y flotaban por toda la casa sus treinta y siete compañeros de clase, eternizados en el instante de hacer pipí (...).

Habían abierto tantas luces al mismo tiempo que la casa se había rebotado y todo el cuarto año elemental de la escuela San Julián el Hospitalario se había ahogado en el piso quinto del número 47 del paseo de La Castellana (p. 66).

La hipérbole alcanza extasiada su desmesura en el movimiento imaginario, pero también excede los confines de la propia vida. Como lectores somos arrancados, al igual que Joel y Totó, drásticamente de la certeza y estabilidad del mundo racional, y quedamos suspendidos momentáneamente en la hipnótica belleza de la tragedia: lo sublime.

Consideraciones finales

Un ejercicio de recapitulación sobre las ideas que se han desarrollado nos permite concluir que el ser humano se encuentra impregnado de una dimensión imaginaria que lo define, media su relación con el entorno y la cultura. Otra idea central y estrechamente relacionada con la imaginación concibe el juego como parte del desarrollo instintivo de los seres humanos. Los aspectos antropológicos, definitorios del juego, como los postula Johan Huizinga en *Homo ludens*, nos sirvió para establecer relaciones con la imaginación literaria y reconocer mecanismos ficcionales que la activan en la narrativa de Gabriel García Márquez. Desde este cruce de miradas

antropológicas y ficcionales se puede deducir que el juego es de naturaleza espontánea, produce placer y a través de él se alcanza la libertad.

El juego separa el orden natural y cotidiano y se alía con la dinámica de los movimientos de abstracción temporal y espacial propios de la práctica ritual. Tres aspectos que describen la acción lúdica e imaginaria en el relato "La luz es como el agua". Y, finalmente, se establecieron algunas coordenadas para entrever cómo la dinámica ficcional de García Márquez, a través del manejo excepcional del recurso literario de la hipérbole, encuentra resonancia en la experiencia imaginaria de lo sublime, propia de la reflexión estética.

Referencias

Bally, Gustav (1973). *El juego como expresión de libertad*. México: F.C.E.

Bozal, Valeriano (1996). *Historia de las ideas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de Medusa.

Carretero, Ángel (2003). *Una aproximación a la sociología de lo imaginario de Michel Maffesdi*. Ágora. Papeles de filosofía 22 (1): 177-187.

Durand, Gilbert (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Introducción a la arqueología general. México: Fondo de Cultura Económica.

Einstein, Albert (1954). *Ideas and opinions* New York: Random House.

- Eliade, Mircea (2000). *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Gadamer, Hans-Georg (1992). *Verdad y Método II*. Salamanca: Sígueme.
- García, Gabriel (1992). *Doce cuentos peregrinos*. Buenos Aires: Sudamérica.
- Huizinga, Johan (1972). *Homo ludens*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Kant, Immanuel (2013). *Crítica del juicio*. (Trad. de M. García Morente). Barcelona: Austral.
- Lévi-Strauss, Claude (1997). *El pensamiento salvaje*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Mauss, Marcel (2006). *Manual de etnografía*. Argentina, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Morín, Edgar (1994). *El hombre y la muerte*. Barcelona, España: Kairós.



CAPÍTULO XII



Eros y Tánatos en el recuerdo
El rastro de sangre en la nieve

Malena Andrade Molinares

Exordio

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto
y el temor de haber sido un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y
por lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos
y no saber adónde vamos, ni de dónde venimos (..)
Rubén Darío

Estamos constituidos por trashumancias donde se mezclan, indefectiblemente, dos formas de pulsiones que signan el derrotero que todos transitamos: el amor y la muerte. Ambas formas están implícitas en el lenguaje que nos determina como seres finitos, llevándonos a pensar en todo lo que tiene que ver con el final de la vida, con ese momento desconocido, sospechado, imaginado o soñado, tal como lo muestra García Márquez (1927-2014) en el prelude de *Doce cuentos peregrinos* (1992). Soñar la muerte, vivir la muerte. ¿Será que ese final que a todos nos espera nos libera de la vida? o ¿será que la vida nos impulsa a la muerte? En medio de estas incógnitas que generan desasosiego espiritual, aparece el amor como el salvador de la muerte, porque la vida no nos salva de la muerte.

Eros, el invencible, nos rescata de la vida. Respiramos y con cada exhalación de oxígeno vivimos, pero también ese aliento nos acerca a la muerte; sentencia paradójica, pero natural.

La vida discurre en un ajetreo constante, dirige nuestros pasos a una inminente seguridad de la muerte. Con la muerte (como ese fin cercano, como esa vecina que nos acompaña, que guía nuestros pasos, recordándonos que debemos retornar a la tierra) se cumple la finitud, porque tenemos fecha de vencimiento desde nuestro nacimiento. La muerte la llevamos a cuestas, como un caparazón invisible, asegurándonos que seremos polvo y olvido, pues, como dice Baudrillard (1993), "los muertos poco a poco dejan de existir. Son arrojados fuera de la circulación simbólica del grupo" (p. 145).

Estamos conformados por incertidumbres que nos conducen, tal vez, a lo imposible: al amor. Intentamos que Eros nos salve en un instante de fugaz esperanza; eso es tal vez lo que nos ata a la vida, o quizás a la "pequeña muerte". Amor y muerte serán los aspectos que resaltaremos en nuestro análisis del cuento "El rastro de sangre en la nieve", escrito por el Nobel de literatura Gabriel García Márquez en 1976 y publicado en su antología *Doce cuentos peregrinos* en el año 1992.

En medio de esa incertidumbre que sentimos por la muerte, surge una profunda necesidad de amar; entonces la luz se hace presente en una conciencia luminosa: el erotismo. Eros, pulsión de la vida, impulso instintivo de los deseos incontenibles presentes en todos nosotros, es el sentir de Nena Daconte, quien "se entregó a los amores furtivos con la misma devoción frenética que antes malgastaba en el saxofón" (García Márquez, 1997, p. 158). La pasión alcanzó a esta joven junto a su amado Billy Sánchez de Ávila. El narrador subrepticamente

deja ver la fogosidad romántica como un estado delirante, tanto como lo místico que puede llegar a ser el tocar un instrumento musical.

Intentamos analizar los temas del “amor y de la muerte” a la luz de tres símbolos que se conforman como la columna vertebral de todo el relato: la sangre, la nieve y el viaje. Cada uno por separado nos ayudará a establecer conexiones con los mitos de Eros y Tánatos. El cuento “El rastro de sangre en la nieve” está cargado de un potencial emotivo difícil de obviar; las emociones conforman el aditamento principal de las pulsiones que incitan al amor, pero también a la muerte.

“El rastro de sangre en la nieve” tiene como locaciones principales dos continentes: América y Europa. El narrador nos muestra la transición entre ellas. Incluso vemos la variación del clima, que acentúa aún más la sensación de viaje, de recorrido, de cambio geográfico. Nena Daconte y Billy Sánchez, los personajes principales, se habían casado en Cartagena de Indias, Colombia; allí se dará el punto de partida de los amantes. Celebran la boda en esta región “con el asombro de los padres de él y la desilusión de los de ella” (García Márquez, 1997, p. 155).

Cartagena representa el calor, la juventud, la lujuria. El nuevo continente es la gran metáfora de la esperanza, versus el viejo continente que simboliza el viaje a la muerte en un aparente y vano espejismo de posible felicidad. El trayecto entre Madrid y París alude a la sofisticación en medio de una frialdad y un destino final mortuorio. Se da en ese viaje una clara presencia de los estados emocionales ligados a la geografía y al clima. Esta vinculación no solo debe considerarse escenarios superfluos, sino también elementos narrativos que marcan una línea temporal, contribuyendo a crear una atmósfera

de misterio y fatalismo: “Entonces lo supo, Nena Daconte había muerto desangrada a las 7 de la noche del jueves 9 de enero” (p. 173). En París, la ciudad del amor.

La sangre, símbolo premonitorio

“El rastro de sangre en la nieve” nos presenta una pareja muy joven que busca desesperadamente la felicidad. Inician su odisea fatal en un viaje que tiene como norte disfrutar una luna de miel en París, lugar que siempre se ha tenido en el imaginario como el sitio perfecto del amor y el romanticismo. Hay un deseo de plenitud y satisfacción intrínseco desde que salen de Cartagena de Indias hasta que inician el fatídico recorrido por las frías y nevadas rutas de los Pirineos.

Destaca como símbolo importante la herida que sufrió Nena Daconte; esta no cicatriza y, por tanto, la sangre no se detiene, simbolizando la fragilidad, pero a la vez la constitución de la vida. La idea de la sangre, que acompaña prácticamente todo el viaje de los amantes, recuerda el pasaje de *Crónica de una muerte anunciada*, el rastro que deja Santiago Nasar: un hilo de sangre que se extiende desde su casa hasta el sitio donde cae muerto, imagen que también se repite en *Cien años de soledad*, cuando José Arcadio Buendía se suicida y la sangre recorre todo el pueblo hasta llegar a los pies de su madre, Úrsula Iguarán.

La sangre en el relato es una alegoría multifacética. Este fluido representa la vida y la muerte; pero también la pasión, el azar y el destino. Es un recurso que usa Gabriel García Márquez para sugerir la fatalidad, explorando la compleja relación entre el amor y la muerte: Nena Daconte “se enrolló un pañuelo en el anular apretándolo bien para detener la sangre que seguía fluyendo, y se durmió a fondo” (p. 155).

La presencia de la sangre es un elemento que se puede definir como el detonante de toda la desgracia. Mientras Nena Daconte se desangraba, Billy Sánchez estaba feliz con su automóvil último modelo, un Bentley, regalo de boda del padre del novio:

Era tan feliz con su juguete grande de 25.000 libras esterlinas que ni siquiera se preguntó si lo sería también la criatura radiante que dormía a su lado con la venda del anular empapada de sangre, y cuyo sueño de adolescente, por primera vez, estaba atravesado por ráfagas de incertidumbre (p. 155).

La sangre representa la vida; es un líquido vital que constantemente está irrigando nuestro cuerpo. Gracias a una química sanguínea sana, podemos mantenernos con vida y saludables. Sin embargo, también representa la muerte. La sangre recorre e irriga por las venas y las arterias, pero cuando hay una herida, el desangre puede conducir a un fatal desenlace, si no hay una atención médica oportuna. El camino más seguro es la muerte. En nuestra cultura, a decir de Jean Baudrillard (1993), "la muerte biológica tiene un carácter objetivo y puntual, es un hecho científico moderno". Sin embargo, en otras culturas "la muerte comienza antes de la muerte y la vida continúa después de la vida y es imposible discriminar la vida de la muerte" (1993, p. 185).

Cuando Billy Sánchez llevó a Nena Daconte al hospital, se apoderó de él un terror a la muerte, pero también sintió un enorme miedo a la soledad, la misma que embarga a los muertos. El terror de un futuro incierto, el horror de una tumba fría, de un olvido perpetuo. Este personaje sufrió el gran dilema humano: soledad y muerte. "El rastro de sangre en la nieve"

está cargado de un realismo mágico. Nos muestra desde las primeras líneas que algo extraño va a ocurrir, a partir de un accidente tan simple como es el pinchazo de una espina de rosa en un dedo.

A Nena Daconte, en ese viaje de falsa ilusión, se le escapa el sueño de una luna de miel; la esperanza de cristalizar su amor en tierras lejanas se ve teñida por la sangre que brota de su dedo anular, producto de un pinchazo con una espina proveniente de un ramo de rosas “tan radiantes y frescas que hasta las gotas de rocío parecían artificiales (...) Al cogerlas se pinchó con una espina del tallo” (p. 159). Estas rosas fueron un obsequio que le dieron los representantes del cuerpo diplomático (el embajador y su esposa) al recibirlos en el aeropuerto. La misión diplomática se concentró en admirar el anillo de bodas de Nena Daconte.

La sangre, que nos da vida, también nos puede llevar a la muerte, advirtiéndonos, en ocasiones, que estamos constituidos por deseos, pasiones y emociones. En todos nosotros conviven dos fuerzas, la pulsión de la vida y la pulsión de la muerte, que son el acto creador y el acto destructor, definidos por los mitos de Eros y Tánatos. Estos dos impulsos luchan constantemente por no encontrarse, pero en última instancia se unen en un ir y venir inevitable.

El amor como una poderosa fuerza vital está muy marcado en los protagonistas: Nena Daconte y Billy Sánchez. Ellos viven una pasión romántica muy intensa; se consume casi desde el primer momento cuando se reconocen. Podemos decir que este amor desbordado y loco es una clara representación de Eros, impulso creador, vital e imprescindible de la vida. Sin embargo, la muerte se camufla en cada línea que vamos leyendo. El amor como *leitmotiv* en la literatura ha sido una fuente de inagotable inspiración

para escritores de todas las épocas, lo que les ha permitido explorar la belleza, la pasión y la complejidad de las relaciones humanas. Vale señalar unas palabras que dan inicio al texto *El arte de amar* de Erich Fromm (1987):

El amor no es un sentimiento fácil para nadie (...) todos los intentos de amar están condenados al fracaso, a menos que procure, del modo más activo, desarrollar su personalidad total (...) el amor individual no puede lograrse sin la capacidad de amar al prójimo, sin humildad, coraje, fe y disciplina (p. 9).

El amor no es simplemente un sentimiento que surge de la nada o que se suscita por casualidad, sino que se desarrolla en un ambiente de esfuerzo, análisis, autoconocimiento y reconocimiento del otro, en una alteridad donde se concierta la complementación de las almas. En el cuento "El rastro de sangre en la nieve", el amor de los protagonistas está centrado en la pasión, pasión que se desvanece en poco tiempo; el pinchazo en el dedo puede ser asociado a una punzada que se le da a un globo y que pronto se desinfla. El hálito de vida de Nena Daconte se esfumó en medio del frío y la nieve, pero a pesar de que se desangraba y perdía poco a poco la vida, su pasión seguía encendida: "lo único que lamentaba en aquel momento era haber desperdiciado una noche entera sin amor" (p. 162).

Nacer, respirar y vivir son aspectos relacionados con el amor y la muerte. En todas las culturas, ambos conceptos, Eros y Tánatos, están presentes como imaginarios ineluctables que van de la mano, aunque parezcan contrarios. Se cree que se nace por amor, pero también se puede morir por amor o matar por amor. Por lo tanto, en la complejidad de estas dos ideas (amor y muerte), la vida se presenta como un camino

incierto, lleno de dudas. Solo se sabe que el final llegará, pero no se sabe qué hay después; mientras tanto vemos cómo en la nieve dos almas se separan después del calor y la llama que los fundió en el nuevo y lujurioso continente, en ese sitio llamado Cartagena de Indias.

Nieve impoluta, mancha fatal

Nuestro capítulo inicia con el fragmento de un poema de Rubén Darío titulado "Lo fatal"; lo consideramos propicio, ya que sostenemos que la nieve blanca y fría, es un símbolo recurrente en "el rastro de sangre", pero también es alegoría de lo inevitable como lo dice el poeta. El relato deja ver claramente el contraste entre el calor del amor, la llama de Eros, en oposición con el impávido frío de la muerte, subrayando la presencia de Tánatos, la fuerza destructora que de un soplo o con un pinchazo de una espina puede arrebatar la vida.

La nieve es un elemento simbólico muy poderoso; pensar en su blanquecina coloración, en contraposición con el rojo de la sangre, crea una atmósfera de extrañeza, pero a su vez genera una imagen muy poderosa. Habitualmente, el color blanco se asocia con la pureza, la tranquilidad y la calma; pero también puede, en algunas culturas, representar ausencia, muerte y duelo. El color rojo, por su parte, se asocia a la pasión del amor; representa sangre y vitalidad. Es un color que nos permite evocar fuerza, pero también peligro, sangre y violencia. Estos colores presentes a lo largo de todo el relato muestran una luz y una oscuridad; el blanco, tal vez, simboliza la pureza, el rojo el pecado y la muerte.

La nieve prístina, en ese viaje a través de tierras europeas, representa por un lado la pureza y la inocencia: "Nena Daconte era casi una niña, con unos ojos de pájaro feliz y una piel de

melaza que todavía irradiaba la resolana del Caribe en el lúgubre anochecer de enero” (p. 153). Pero, por otro lado, también el frío de la muerte cercana. La pulsión de la vida y de la muerte están estrechamente ligadas al sentir, tal como lo plantean Greimas y Fontanille (2002), quienes sostienen que: “La cohabitación de dos exigencias inversas, ligadas respectivamente a las fuerzas y a las oposiciones, permite comprender que, antes de toda categorización, el sentir tironeado por dos tendencias no puede engendrar más que inestabilidad” (p. 23). Inestabilidad que puede surgir con la muerte en algunos casos, conduciendo de manera inevitable a un destino premonitorio y fatídico, como sucede en el “El rastro de sangre en la nieve”.

La sangre en la nieve es una clara señal de que el destino funesto de los amantes está decididamente sellado por una fuerza superior. Desde el momento en que les fue tan difícil encontrar una farmacia, los lectores sabemos que la imposibilidad de la salvación es un escollo difícil de evadir; indicio significativo del final y de la muerte temprana de la protagonista. El destino como marca premonitoria está presente en casi toda la narrativa de García Márquez, pues como lo anuncia el final de su obra maestra, “las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad en la tierra” (p. 495), parece que los jóvenes amantes estaban también condenados a no ver cristalizada su luna de miel.

Por otra parte, y como dato curioso, se presenta la pasión juvenil que Billy Sánchez sentía por el auto. Esto no le permitió ver con claridad lo grave de la situación; su esposa poco a poco se desangraba. Lo ofuscado por el obsequio le impidió la posibilidad de ser más diligente, pero el sino disponía que este joven debía colaborar inevitablemente con el destino luctuoso de su amada.

Tenía una pasión insaciable por los automóviles raros y un papá con demasiados sentimientos de culpa y recursos de sobra para complacerlo, y nunca había conducido nada igual a aquel Bentley convertible de regalo de bodas. Era tanta su embriaguez en el volante que cuanto más andaba menos cansado se sentía (pp. 154-155).

El final del “rastros de sangre en la nieve” es muy explícito; el narrador termina diciendo que cuando Billy Sánchez salió del hospital lleno de furia por su desgracia, del cielo caía “una nieve sin rastros de sangre, cuyos copos tiernos y nítidos parecían plumitas de palomas” (p.174). Cerrar este relato “sin sangre en la nieve” y con una metáfora donde el narrador compara la nieve inclemente que pudimos apreciar durante todo el relato con “plumitas de palomas”, abre una ventana para creer que después de la tormenta siempre sale el sol. García Márquez con este final tiende a poetizar y embellecer la realidad triste de la cual los lectores fuimos testigos, mediante la hiperbolización, ya que “en las calles de París había un aire de fiesta, porque era la primera nevada grande en diez años” (p. 174).

El viaje: peregrinaje hacia la muerte

El traslado de los personajes, Nena Daconte y Billy Sánchez, de un continente a otro es la excusa metafórica que encontró el narrador para mostrar no solo el desplazamiento físico por una geografía inclemente, sino también el recorrido emocional que afectó a los protagonistas de la historia. El viaje a una prometedora y apasionante luna de miel se transformó en la odisea fatal del destino; Nena Daconte no tendría vuelo de regreso. En esta última parte de nuestro ensayo analizaremos el viaje desde dos formas: el físico y el simbólico.

El viaje físico lo vemos a lo largo de todo el relato. Es palpable por los diferentes nombres geográficos que el narrador va mencionando. Así Nena Daconte y Billy Sánchez parten de Cartagena de Indias; este dato el narrador lo proporciona avanzada la historia. Más bien, el relato muestra en las primeras líneas que están en los Pirineos, sistema montañoso donde convergen Andorra, España y Francia.

Cuando el guardia le devolvió los pasaportes sellados, Billy Sánchez le preguntó dónde podían encontrar una farmacia para hacerle una cura en el dedo a su mujer, y el guardia le gritó contra el viento que preguntaran en Hendaya, del lado francés (p. 154).

La ubicación geográfica comienza a introducirnos en una ruta agreste, donde cada indicio y cada descripción, nos lleva a un lugar diferente que vamos conociendo por medio de las referencias y locaciones que el narrador presenta. Los recién casados quieren llegar a Burdeos, Francia, para consolidar una felicidad pasional que nunca llegó. Se da en los personajes un cambio de conciencia, porque viajar decididamente es cambiar, tal como lo señala Tzvetan Todorov (1993): “el desplazamiento en el espacio es la primera señal, la más fácil, del cambio; y quien dice vida dice cambio. El relato también se nutre del cambio; en este sentido, viaje y relato se implican mutuamente” (p. 91). Presentamos un ejemplo de locación geográfica extraído del relato:

Pero luego se fijó con atención en la muchacha que se chupaba el dedo herido envuelta en el destello de los visones naturales, y debió confundirla con una aparición mágica en aquella noche de espantos, porque al instante

cambió de humor. Explicó que la ciudad más cercana era Biarritz, pero que en pleno invierno y con aquel viento de lobos tal vez no hubiera una farmacia abierta hasta Bayona, un poco más adelante (p. 154).

En este fragmento encontramos atisbos del realismo mágico. Comienza a aparecer una atmósfera extraña que apaga el fuego pasional que los unía en Cartagena. El frío de la nieve y ese recorrido que hacen hasta llegar “esa noche a Burdeos, donde tenían reservada la suite nupcial del hotel *Splendid* (...) Nena Daconte, en cambio, estaba agotada, sobre todo por el último tramo de la carretera desde Madrid” (p. 155). Este viaje físico es una metáfora que aborda distintas aristas, a las que podemos atribuirles capas de significados; invita a reflexionar sobre los dos grandes temas universales de la literatura: el amor y la muerte, esa lucha constante que cohabita en nuestras almas; pero también el viaje pone de manifiesto lo inevitable del destino: colaboramos, sin saberlo, con un final preestablecido por una fuerza superior.

Al parecer todo está escrito, al estilo de los pergaminos de Melquíades y, por más que no queramos, estamos doblegados a los designios establecidos por un sino que se instaura en cada latido, respiro y suspiro de nuestras vidas. Billy Sánchez no es más que una pieza fatídica en el ajedrez de la historia. El viaje simbólico está presente de forma subrepticia en el peregrinaje geográfico de esa ruta por los Pirineos. La propia vida es un viaje. Viajamos hacia lo desconocido, hacemos un peregrinaje sin retorno, trazamos un derrotero que nos dirige hacia lo inevitable. Nacer representa el inicio del viaje; el destino, la muerte.

En “El rastro de sangre”, la nieve simboliza ese recorrido tortuoso, difícil y agreste que en poco tiempo hace que Nena Daconte pierda la vida: “ingresó a las 9:30 del martes 7 de enero” (p.165) y murió dos días después. Por diferentes azares a Billy Sánchez se le imposibilitó entrar al hospital, y lo que es peor, no pudo asistir al funeral; cuando se enteró, ya había sido enterrada.

El embajador en persona se encargó de los trámites del embalsamamiento y los funerales, y permaneció en contacto con la Prefectura de Policía de París para localizar a Billy Sánchez. Un llamado urgente con sus datos personales fue transmitido desde la noche del viernes hasta la tarde del domingo a través de la radio y la televisión, y durante esas cuarenta horas fue el hombre más buscado en Francia (p. 173).

Toda una maraña de acontecimientos y confusiones impidieron que Billy Sánchez pudiera despedirse de su esposa. En último caso, “El rastro de sangre en la nieve” quiere mostrar “las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa” (p. 10). La partida física de Nena Daconte es la ausencia de la carne; al final la recordarán durante muchos años como la mujer más hermosa que jamás se haya visto “ni viva ni muerta” (p. 174). Este pasaje tiene mucho parecido con el relato “El ahogado más hermoso del mundo”, también de nuestro autor: Gabriel García Márquez, quien sin duda sentía obsesión por ciertos temas que se repiten a lo largo de su ingente narrativa.

Palabras finales

El amor desenfrenado, ilógico y pasional, entretejido con la muerte como forma de vida, se instaura como cadenas de acontecimientos en el cuento “El rastro de sangre en la nieve”. El amor y la muerte entretejen toda la historia, parecen necesarios los dos recuerdos míticos (Eros y Tánatos), tal como lo anuncia el título de este capítulo; pues el narrador explora de forma profunda ambos conceptos, describiendo una pasión que duró poco, pero que fue muy intensa. García Márquez pone en evidencia cómo Eros y Tánatos están íntimamente entrelazados con la finitud de la experiencia humana.

Todo el relato es una reflexión sobre la fragilidad de la vida, lo inevitable de la muerte y, cómo la belleza trágica del amor en la ciudad de los amantes es un mito, es una mancha de sangre en la nieve. El amor eterno es una mentira. Es fugaz, volátil y pasajero. Sujeto en todo momento a las amenazas de la muerte. Parece que todos tenemos sobre nuestras cabezas la espada de Damocles, balanceándose con sonrisa cínica y una hojilla filosa que espera caer y apagar todos los sueños, tal como le sucedió a Nena Daconte y a Billy Sánchez. Según Isabel Santo-Rosa (1986), la dualidad amor/muerte tiene límites confusos; “se ha dicho con frecuencia que los temas poéticos son reductibles a dos: el amor y la muerte. Quizá haya que interpretar esto como un eco de las teorías de Freud en el sentido de que son dos sentimientos los que dominan la vida humana” (p. 145).

De esta manera, creación y destrucción borran fronteras, fusionándose en límites indeterminados de encuentros que generan finales e inicios. Amor y muerte (conjugados en el

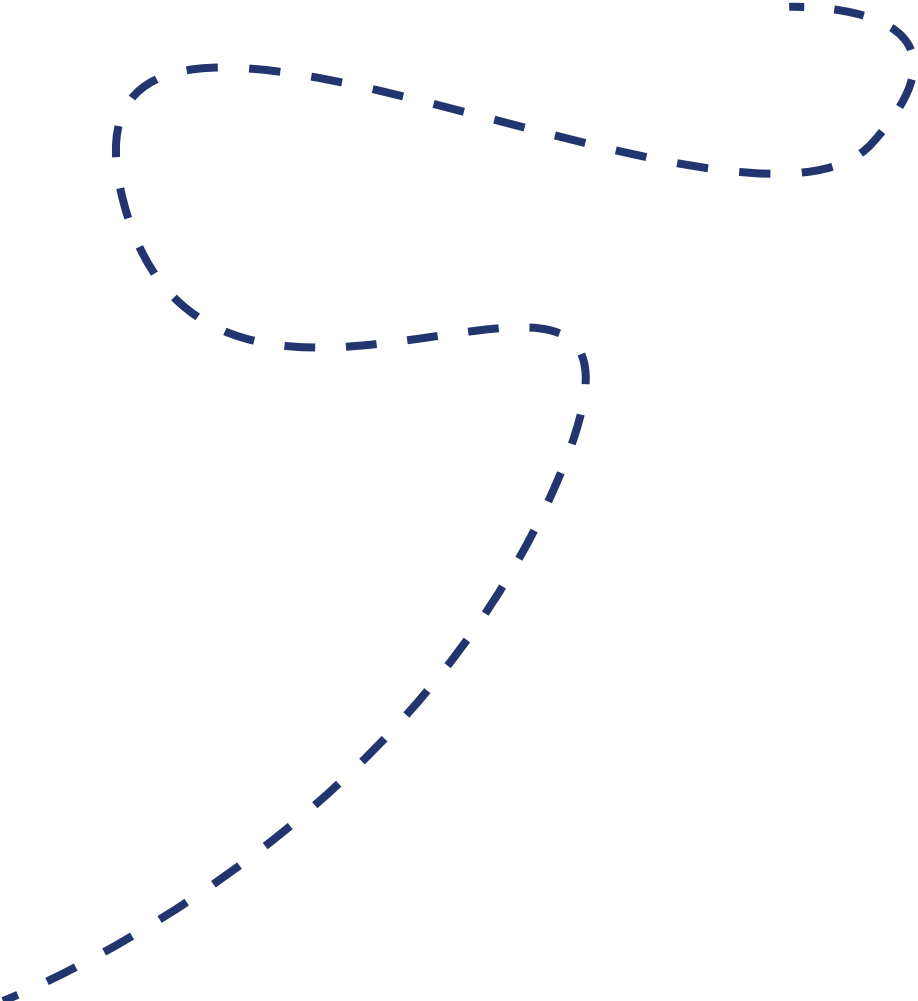
mito de Eros y Tánatos, así como en toda la teoría construida por Freud (1856-1939) sobre estos dos conceptos son los generadores de un principio y un fin como el Alfa y el Omega.

En este punto es propicio recordar la película argentina "El lado oscuro del corazón" (1992); en este filme, la muerte camina al lado del amor y la poesía. Tal como señala Oscar Strada (2018): "la Muerte (sic) funciona como en los poemas de Rilke, es decir, como una semilla que acompaña a la vida". Parafraseando a Strada, en esa película la muerte aparece y desaparece también, como lo hace Bergman en el "Séptimo sello" (1957), acompañando al caballero en cada encrucijada del camino, recordándonos que existe una eterna dialéctica entre lo imaginario y lo simbólico como peregrinaje del viaje que todos haremos a un mundo desconocido, sin boleto de retorno. Esto lo supieron desde siempre los protagonistas del "El rastro de sangre en la nieve"; tal vez, por esta finitud de la vida, consumieron su amor de forma desaforada, donde solo el presente existía.

El futuro fue, para estos amantes, una ilusión funesta recordada años después por un testigo interesado en la historia, y desde luego, por nosotros, los lectores, que no nos cansaremos de ver en estos "doce cuentos" un viaje literario exótico narrado por el colombiano más conocido, peregrino bondadoso de su cultura y de su tierra: Gabriel García Márquez, a quien con este capítulo le rendimos un tributo; su genio, aun releándolo, nos asombra y nos hace transitar en un éxodo mágico por el realismo de una historia fatídica que seguirá impactando a los nuevos lectores.

Referencias

- Baudrillard, Jean (1993). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Fromm, Erich (1987). *El arte de amar*. Paidós.
- García Márquez, Gabriel (1997). *Doce cuentos peregrinos*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- García Márquez, Gabriel (2002). *Cien años de soledad*. Caracas: Biblioteca El Nacional.
- Greimas, Algirdas y Fontanille, Jacques (2002). *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Rubén Darío (1985). *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Santo-Rosa, Isabel (1986). "Tópicos amorosos de los poetas elegíacos latinos en *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez". *Revista de Filología y su Didáctica*, N° 9, pp. 141 – 151. Centro virtual Cervantes.
- Strada, Óscar (2018). "Psicoanálisis y cine, ciudad de Alicante. Cine, psicoanálisis y cultura. El lado oscuro del corazón". En: *La otra escena*: 24 de febrero, 2018.
- Todorov, Tzvetan (1993). *Las morales de la historia*. Barcelona, España: Editorial Paidós.



Los Autores



María Daniela Flores de Vásquez

Magister en Educación mención lectura y escritura. Universidad de Los Andes. Mérida - Venezuela. Creadora del Modelo Imago y NELA's. Estudiante del Doctorado en Ciencias Humanas. Diplomada en Neuropsicoducción. CIDE- Huaxyacac - México. Licenciada en Trastornos del aprendizaje. Universidad Nacional Abierta. Mérida - Venezuela (2012). Licenciada en Educación mención preescolar. Universidad de Los Andes (2002). Profesora de la Facultad de Arte, ULA. Escritora e investigadora. Línea de investigación: lectura, escritura, competencia literaria y sensorialidad. Pensamiento, lenguaje y emocionalidad
Correo: mariadanielaflordevasquez@gmail.com
ORCID 0000-0002-2144-1265

Sonia Andrade de Noguera

Licenciada en Letras, Licenciada en Educación, Magíster en Literatura y Dra. en Ciencias Humanas. Profesora de la Universidad de Los Andes y articulista nacional e internacional en revistas arbitradas. Amplia experiencia en la educación virtual y apasionada lectora de Psicología organizacional y didáctica del aprendizaje por proyectos. Jurado de tesis de postgrado y asesora de investigaciones y proyectos académicos.
Soniamolinares1@gmail.com

Ricardo A. Ruiz P.

Licenciado en Letras Mención Historia del Arte. Magíster en Historia, Teoría y Crítica de Arquitectura. Doctor en Antropología. Coordinador del Grupo de Investigación ARCOS de la Universidad de Los Andes (Mérida-Venezuela) y Docente en las cátedras de Estética y Estudio del Pensamiento Universal de la Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico de la Universidad de Los Andes (Mérida – Venezuela). Líneas de investigación: arte popular, arquitectura contemporánea, arte contemporáneo, estética, antropología del arte. Ha publicado en revistas arbitradas a nivel nacional e internacional. Premios como investigador PEII ONCTI, PEI ULA, Premio Nacional de Crítica de Arte.

Correo: ricruizjr@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-5882-8888>

Adaías Charmell Jameson

Licenciada en Letras, mención: Lenguas y Literaturas Clásicas, Universidad de Los Andes, Venezuela. Máster: Magíster en Literatura Iberoamericana. Universidad de Los Andes, Venezuela. Investigadora de la Universidad Metropolitana de Caracas. Miembro de La Asociación de Escritores de Mérida y de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH). Participación en investigaciones más recientes. Participación en el XIV Encuentro Internacional de escritoras EIDE Caracas, 2022. Ponencia: El Ser atrapado en un cuerpo, publicado en el libro de Memoria, XIV Encuentro Internacional de Escritoras 2022, Homenaje a Luz Machado, editorial Diosa Blanca:<https://editorial-diosa-blanca-159.app publica.la/auth/password/reset/>. P.73-83.

El ser atrapado en un cuerpo: Prólogo de la novela Talitha Cumi levántate y anda de Lazzaro, María Luisa; editorial La Escarcha azul. Fundalea, Mérida Venezuela. Tercera edición 2024. Participación en el coloquio Internacional El centenario de Ifigenia y la obra de Teresa de la Parra, en la Universidad Sorbonne de París, Mayo 2024. Trabajo de investigación entregado para su publicación.

Correo: adaias15@hotmail.com

José Gregorio Noroño

Crítico de arte, curador y escritor, egresado en Letras, mención Historia del Arte, Universidad de los Andes, Mérida; con estudios de postgrado en Literatura Latinoamericana, Universidad Pedagógica Experimental Libertador de Maracay, Aragua. Autor de diversos artículos y ensayos críticos sobre arte y literatura, compilados y publicados por Fábula Ediciones, en formato digital, bajo el título La imagen transfigurada. Ensayos sobre arte y literatura. 1989-2018. Coro, Falcón. Tercer y Primer premio (2013 y 2016, respectivamente), en el Concurso Literario de Microrrelatos organizado por el Diario Nuevo Día, Coro, Falcón; Primera mención (2018), en el Concurso Nacional de Crónicas Mangos, organizado por la Revista Literaria Madriguera, Coro, Falcón; Tercer premio (2022), en la Convocatoria Internacional de relatos organizada por Gold Editorial, Colombia; finalista del V Certamen de poesía Aliar, 2023, Granada, España.

Delsy Mora Villamizar

Docente e investigadora adscrita al Departamento de Ciencias Aplicadas y Humanística Facultad de Ingeniería (Nuaa) Licenciada en Educación por la Universidad de Los Andes. Magíster en Literatura Iberoamericana y Licenciada en Letras, lengua y literatura hispanoamericana y venezolana, Universidad de Los Andes, Mérida Venezuela. Investigadora Ad Honorem en el Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres” ULA. Profesora de pre y postgrado UPEL. Profesora invitada en la Facultad de Arte. ULA Mérida-Venezuela. Profesora invitada en la Universidad Politécnica Territorial Klever Ramírez (UPTMKR) Ha publicado en revistas arbitradas a nivel nacional e internacionales.
Correo: delsymor2@gmail.com

Mario Madroño Morillo

Licenciado en Filosofía y Letras. Maestría en Etnoliteratura de la Universidad de Nariño, Doctor en Antropología de la Universidad del Cauca, en Colombia. Docente Titular del Departamento Trasversal de Epistemologías Críticas y Prácticas Experimentales de la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador, colabora con las siguientes instituciones: Universidad Nacional de Educación UNAE Ecuador 2016 a 2021; Maestría en Investigación Creación, Arte y Contexto de la Universidad de Nariño, Colombia 2019 hasta la actualidad; Universidad Mariana, Colombia. 2011; Universidad Católica de Manizales, 2014; Universidad de Nariño, Colombia, 2002-2015.
Correo: mariomadronero27@gmail.com
mario.madronero@uartes.edu.ec
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5828-688X>

María Meritú Blanco

Docente del Programa de Profesionalización Docente. Facultad de Humanidades y Educación. Adscrita al Vicerrectorado Académico ULA. Postgrado en Administración Educacional de la ULA. Licenciada en Educación, ULA. Licenciada en Letras, Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana ULA. Docente de pre y postgrado UPEL. Docente de Postgrado en la Universidad Fermín Toro. Profesora invitada en la Facultad de Arte de la ULA. Profesora del Programa Fray Juan Ramos de Lora.

José Amador Rojas Saavedra

Licenciado en Letras, Universidad de Los Andes, mención lengua y literatura hispanoamericana y venezolana (Universidad de Los Andes). Magister Scientiae en Literatura Iberoamericana (Universidad de Los Andes). Doctor en Lingüística con especialidad en Semiótica (Universidad de Los Andes). Maestría en Educación Abierta y a Distancia con especialidad en Diseño y Medios de Instrucción (Universidad Nacional Abierta, Sede principal Caracas). Profesor ordinario a dedicación exclusiva en la Cátedra de Sociohumanística del Departamento de Administración de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela).
Correo: rojassaavedrajose@gmail.com
ORCID-ID: <https://orcid.org/0000-0002-3792-0383>

Vanessa A. Márquez Vargas

Universidad de Los Andes, Mérida Venezuela. Docente, e investigadora Facultad de Humanidades y Educación, ULA; candidata a Doctora en Ciencias Humanas, Magíster en Literatura Iberoamericana y Licenciada en Letras, lengua y literatura hispanoamericana y venezolana, ULA.

vanessa.marquezvargas@gmail.com

ORCID 0000-0002-6688-6778

Rosa del Valle Moreno Rodríguez

Doctora en Ciencias Humanas, Universidad de Los Andes. Docente e investigadora adscrita al Departamento de Teoría e Historia de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. Msc. en Historia, teoría y crítica de la arquitectura por la Facultad de Arquitectura y Diseño de la ULA, Licenciada en Letras mención Historia del arte, Facultad de Humanidades y educación de la ULA, Diseñador gráfico, UNAVID, ULA. Coordinadora de la Facultad de Arte, adjunta al decanato. Correo: romoro08@gmail.com

Judit Uzcátegui Araujo

Escritora e investigadora. Doctora en Estética por la Universidad de Valencia-España. Magíster En Literatura Iberoamericana, Universidad de Los Andes Mérida-Venezuela. Licenciada en Letras, mención Lenguas y Literatura clásica Universidad de Los Andes Mérida-Venezuela. Licenciada en Historia del Arte Universidad de Los Andes Mérida-Venezuela.

Correo: judituzcategui@gmail.com

Malena Andrade Molinares

Doctora en Ciencias Humanas, Universidad de Los Andes. Magíster en Literatura Iberoamericana Universidad de Los Andes Mérida-Venezuela. Licenciada en Letras, mención Literatura Hispanoamericana y Venezolana Universidad de Los Andes Mérida-Venezuela. Docente e investigadora de la Facultad de Arte, Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico. Docente de las cátedras: Metodología de la Investigación, Teoría del Arte y Taller de Literatura. Editora de la Revista *FERMENTUM* durante los años 2023 -2025. Editora actual de la Revista *La A de Arte*. Premios como investigadora PEII ONCTI, PEI ULA.

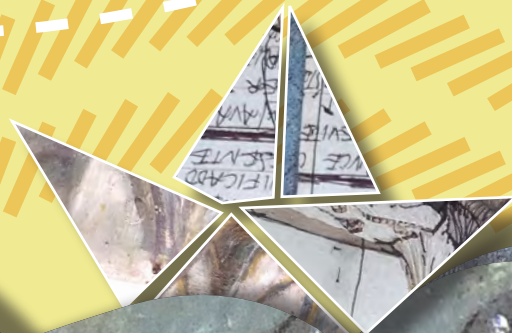
Correo: malenamolinares0310@gmail.com

ORCID es <https://orcid.org/0000-0003-2837-7056>



“Dónde está el origen de *“Doce cuentos peregrinos”*, en muchos lugares y muchos destinos, en numerosos dolores, penas y desilusiones. Está en el destierro y el peregrinaje de un inesperado y desconocido desembarque inducido por el sueño. Duermevela que nos conduce a la muerte”.

Adaías Charmell



ISBN: 978-980-18-4669-7



9 789801 1846697