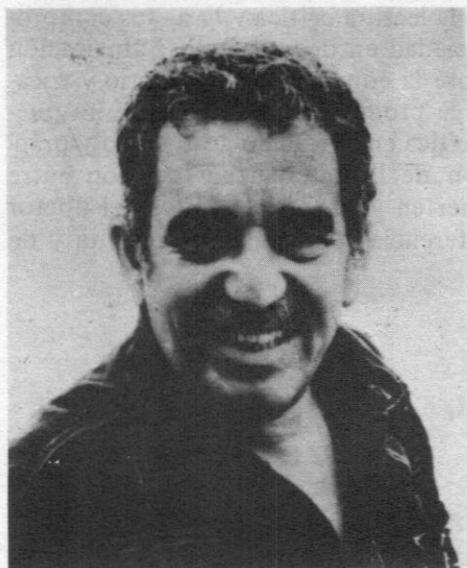


# El mundo sin fronteras de García Márquez\*

VALERI ZEMSKOV\*\*



В ЗЕМСКОВ

## ГАБРИЭЛЬ ГАРСИА МАРКЕС

ОЧЕРК ТВОРЧЕСТВА

\* Fragmento del libro de Valeri Zemskov: "*Gabriel García Márquez. Ensayo Crítico*" Moscú, 1986.

\*\* Crítico literario, escritor, miembro de la Unión de Escritores de la URSS, doctor en filología, investigador titular del Instituto de literatura universal "Máximo Gorki", perteneciente a la Academia de Ciencias de la URSS. Es especialista en literatura latinoamericana. Autor de los libros *Poesía argentina gauchesca* - Moscú, 1977, *Gabriel García Márquez, Ensayo crítico* - Moscú, 1986 y cerca de 100 ensayos y artículos sobre distintos problemas de la literatura latinoamericana. Coordinador del 1er. tomo de *Historia de las literaturas de América Latina - Desde los tiempos antiguos hasta la guerra de Independencia* - Moscú, 1985: autor de la introducción general y de 15 capítulos del mismo trabajo. Entre sus ensayos se destaca la serie *Sobre las relaciones histórico-culturales entre América Latina y Occidente*. La pugna entre Calibán y Próspero - rev. "América Latina", Moscú, 1978, No. 2, 3, 4.

Al parecer, nunca sabremos con exactitud lo que le ocurría a García Márquez en la literaria "cámara de las torturas" en que nació su "libro grande". Algo, sí, se sabe: un día dijo que luego de terminar su novela y de gastarse sus últimos centavos para enviarla a la editorial argentina "Sudamericana", había quemado los borradores, con la intención de que jamás cayeran en manos de los críticos.

Sólo una cosa se puede afirmar, sin temor a incurrir en errores: que sus sufrimientos fueron los del nacimiento y no los de la agonia. Luis Harss lo entrevistó precisamente en la época en que García Márquez salía de su crisis de inspiración; y cuenta que el escritor afirmaba orgulloso que la vitalidad y el excesivo vigor de la novela latinoamericana eran las únicas respuestas que se podían dar a la impotencia de la "nueva" novela francesa. Ese mismo crítico nos comunica la sensación que acometió a García Márquez cuando el libro reflexionado durante años, para el cual tantas notas había tomado prácticamente a diario, se movió por fin de su punto muerto en 1965. El propio García Márquez escribe que, loco de contento, comprobó un día que. . . después de tantos años de recesso creativo, la novela había hecho erupción, sin que las palabras representaran el más mínimo problema para él.

Sin que las palabras representaran un problema. . . Las dificultades del oficio de escritor están relacionadas, en primer lugar, con las palabras, que muchas veces son insuficientes, inexactas, excesivas o imprecisas. Sin embargo, siempre detrás de ese problema se alza el de la conciencia, de la mundividencia; afirmación más que acertada en este caso, pues García Márquez no escribía una obra con un objetivo estrechamente definido, sino esa novela "total", esa novela de América Latina, que, según decía, habían venido creando los grandes novelistas latinoamericanos, cada quien a su modo.

La idea de una novela de alcance universal, según declaraciones posteriores del escritor, surgió entre la Escala del avanguardismo occidental y el Caribe del empirismo y el naturalismo. Cuanto había escrito hasta ese momento, lo califica de "realismo cotidiano", concepto que, con ser tan opaco, aclara mejor que ningún otro el punto de partida de García Márquez.

"Realismo cotidiano" es ese mundo tenebroso en que se interna en *La mala hora*. Pero no sólo es eso, sino también la otra variante de la mundividencia "cotidiana": aquella que se limita a

interpretar la vida "según el precio de los tomates". Lo uno y lo otro implican carencia de libertad y una estrecha concepción del ser. El necesitaba otro realismo, y según dirá después partiendo de su experiencia de trabajo en *Cien años de soledad*, otra novela completamente libre, que emocionara: no sólo por su contenido político y social, sino también por su capacidad de compenetrarse con la realidad; o mejor aún, de volver al revés esa realidad, para mostrarla tal como es por el otro lado.

Por primera vez, la tendencia hacia la representación de la vida en su conjunto se manifiesta en el escritor en *Los funerales de la Mama Grande*, donde el mundo, personificado por la gente que ríe en la plaza, aparece "al revés". Pero ese fue sólo un ensayo.

Desde el punto de vista de la estructura, el género literario a que recurre el escritor ya era perfectamente conocido en la literatura mundial: nos referimos a la epopeya familiar (Zola, Galsworthy, Thomas Mann, Gorki), entre cuyos principios estructurales figuraba, por una parte, la idea de que los rasgos familiares deben ser permanentes y hereditarios para asegurar la continuidad de la estirpe; y por la otra, en diversas variantes, la idea de que la estirpe en sí llega a su fin un día, y los rasgos familiares se transforman, ya sea bajo el efecto de la degradación biológica (como en Zola) o como resultado de una discordancia que surge entre el papel social desempeñado por la familia y la historia en evolución (Thomas Mann, Gorki). No obstante, la experiencia más cercana al interés de García Márquez fue la de Faulkner, cuya epopeya familiar persigue un fin más amplio: reconstituir, mediante un entrelazamiento de destinos, el panorama "completo", el "cosmos" de la realidad y la historia, escenificadas en un terreno relativamente limitado.

Por sus alcances, esta idea coincide también con otra de León Tolstoi, quien con el título de "Cien años", planeaba escribir una novela acerca del destino de la familia campesina Zajarkin, esos "Robinsones rusos" que desde la Rusia Central se van a vivir a la región de Samara. La novela debía abarcar "cien años de vida del pueblo ruso", desde 1723 hasta 1823, y no tiene sentido aventurar suposiciones sobre su posible desarrollo. Empero, una cosa queda completamente clara ya al examinar las notas iniciales: su objetivo en sí hacía imprescindible un ahondamiento detallado en las razones espirituales de la estirpe. Y León Tolstoi empezó a distinguir las, según escribe, en el enfrentamiento entre el "miedo

a la muerte” y el “deseo de vivir”, enfrentamiento que da origen a las fuerzas dinámicas en la vida de la estirpe.

Entre ambos polos —vida y muerte— se desarrolla también la historia de la estirpe Buendía, de la que hablaremos luego. Por ahora, nos importa subrayar que para reconstruir la vida de una familia había que profundizar en las bases esenciales del ser colectivo, de la vida en colectividad. La vida del pueblo, enfocada en sus relaciones más profundas, en sus lazos esenciales, cuando se tiene en cuenta el ser mismo de la estirpe y su continuidad deviene una vida examinada en todas sus dimensiones, con todo ese “contexto” que señala Alejo Carpentier al reflexionar sobre la novela “total” de América Latina. En este caso, la categoría de lo “social” se amplía enormemente, pues resultan “sociales” no sólo los aspectos cívico-políticos de la vida de un pueblo, sino también la vida en su conjunto, la amalgama de lazos y relaciones con el pasado y el futuro, todo el “modo de ser” del pueblo, que define las particularidades de su historia. Y desde este punto de vista, adquieren nuevos matices las polémicas palabras de García Márquez respecto a que la realidad no sólo es el “precio de los tomates”, o como diría en otra ocasión, “la policía que apalea al pueblo”, sino también los mitos y leyendas, la sicología colectiva; es decir, la cultura y la vida del pueblo en su conjunto, y por tanto, el realismo en todas sus manifestaciones. . .

Otro momento decisivo en la creación del “libro grande” se produjo al escoger el método de “realización literaria”. El propio escritor calificaría luego de regreso (aunque, naturalmente, a nivel más elevado) sus búsquedas, un regreso a aquellos impulsos estilísticos que eligiera instintivamente al comienzo de su carrera en sus cuentos y en la novela *La hojarasca*, y que abandonara en el periodo de la “prosa matemática”. Esencialmente, estas dos tendencias estilísticas y literarias de García Márquez se reducen, por principio, a dos aspectos: primero, la interpretación del mundo a través de la conciencia del personaje; segundo, la simbolización poética que tiende a irrumpir en el ámbito de la fantástica.

Si el método escogido en su periodo anterior fue para García Márquez “realismo cotidiano”, ahora desea representar la poesía de lo cotidiano y califica de “poema de lo cotidiano” su novela *Cien años de soledad*. Lo que refrenaba constantemente en su fuero interno durante el periodo de la “prosa matemática” ahora

hace erupción en un intervalo de un siglo en la vida del pueblo: la poesía, lo fantástico, lo grotesco.

Eso que en la *La hojarasca* y en sus primeros cuentos tenía matices de ficción, ahora se convierte en ficción pura. Por ejemplo, en *La hojarasca*, el doctor, que simboliza un grado extremo de enajenación y soledad, tiene rasgos animales. Como un asno, come pasto y habla con arrastrada voz de rumiante; pero aún no es un asno, pues para ello debería andar en cuatro patas y tener pezuñas y rabo, como el que le crece al último de los Buendía. O recordemos la prolongada lluvia descrita en el cuento "Isabel viendo llover en Macondo". Lo que entonces fue una promesa, a la larga acaba convirtiéndose en un diluvio que dura más de cuatro años. En *La hojarasca* se presiente esa última ventolera que barrerá las ruinas de Macondo; en *Cien años de soledad* es un huracán el que lo arrasa. . .

¿Qué significa ese último torbellino?. ¿La última negación a un mundo de "mala conciencia"? Sin duda alguna. Pero ¿qué carácter adquiere esa negación?. ¿Quizá sea el resultado lógico en la evolución de esa sombría conciencia que en *La mala hora* crea un mundo enredado en los anillos de la violencia?. Desde una posición así, se abría un camino directo hacia la "pesadilla de la historia", de Joyce, hacia el existencialista "absurdo del ser", hacia la mitologización y absolutización de los aspectos mortales y sombríos de la historia. El esquema mismo del argumento de *Cien años de soledad* podría constituir un magnífico material para eternizar una vez más, a la manera occidental, la idea del crepúsculo de la vida. No obstante, la historia de la estirpe Buendía y de Macondo resultó completamente distinta.

Recordemos: en los cuentos *Los ojos de perro azul*, García Márquez comenzó a ponerse una máscara literaria cruzada por una cicatriz que privaba de movilidad al rostro, volviéndolo inexpressivo en su inmutable seriedad. En *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba* y sobre todo en la novela *La mala hora*, que pretendía abarcar "toda" la realidad del mundo de la violencia, esa cicatriz amenazaba endurecerse, convirtiendo en rostro verdadero lo que fuera sólo máscara. Empero, como resultado de su crisis literaria, en García Márquez se produjo un avance cualitativo. Entre la obra anterior y *Cien años de soledad* no sólo hay continuidad, sino también diferencia. El escritor aprendiz

desaparece y surge el escritor maduro; cae la máscara y el rostro verdadero resulta completamente distinto: no sólo lo deforma el estertor del sufrimiento, el llanto, sino también puede reír, burarse del mundo de la "mala conciencia".

Cabe recordar una vez más lo que ha dicho García Márquez sobre lo que él comprende como una novela ideal: debería ser un libro que mostrara el mundo no sólo de "éste" lado, sino también del "otro", al revés. El reverso, la otra cara significa el mundo en su conjunto: muerte y vida, la pesada seriedad de la historia y sus rasgos divertidos, lo estático y el movimiento permanente, eterno. La integridad del ser constituye la esencia del realismo "festivo" (contrapuesto al "cotidiano"), que rechaza toda mundividencia de una sola tonalidad y tiene por ideal una interpretación universal de la polifonía del ser. . .

No, no ha dado la espalda a los problemas trágicos que formulara al comienzo de su carrera. Por el contrario, precisamente ahora que ha encontrado una posición nueva en la concepción del mundo, saldrá verdaderamente a relucir el problema del mundo de la "mala conciencia"; pero ya no desde el punto de vista de un solitario que se consume en su "catacumba literaria", ocultándose del ser común, de la historia, sino desde el modo de ver de quien se encuentra en el interior mismo de esa historia.

Esa nueva mundividencia se refleja en el enfoque ideológico-literario propio de *Cien años de soledad*, en esa concepción del ser popular que propone García Márquez y que nombra luego "realidad fantástica".

En la literatura mundial existen numerosas variantes de lo fantástico. No obstante, incluso tomándolas por fondo, la realidad fantástica de García Márquez se destaca por su originalidad. La concepción romántica de lo fantástico se apoyaba en la idea de un mundo doble: lo fantástico y lo real existen por separado, establecen contactos y actúan en conjunto, pero sin compenetrarse. Ejemplos clásicos de ese mundo doble se encuentran en Hoffmann y en las primeras obras de Gogol; y en un material más cercano, aunque en irónica interpretación, en Mijaíl Bulgakov, con *El Maestro y Margarita*.

La literatura realista del siglo XIX utilizaba lo fantástico como algo exclusivo, que podía aparecer e iluminar la realidad (*La*

*nariz*, de Gogol; *La piel de zapa*, de Balzac—, o lo aceptaba en su variante doble, inestable, como resultado de la enajenación, de una pesadilla, etc. (por ejemplo, *La dama de pique*, de Pushkin). En un plano teórico, Dostoievski expresó la idea de que no sólo era permisible, sino hasta necesario y natural, que lo real irrumpiera en lo fantástico, pues la realidad misma era “fantástica”. Según él, lo fantástico era un medio adecuado para concentrar o identificar el sentido de lo cotidiano; es decir, enfocaba lo fantástico en su función realista.

He aquí algunas citas de lo que dijo Dostoievski sobre el tema. Respecto a la novela *Los fantasmas*, le escribió a Turgueniev: “De este modo, todo el asunto se reducirá a un interrogante: ¿tiene derecho lo fantástico a existir en el arte?. ¡Cualquiera responde a preguntas así: Si algo se puede criticar en ‘los fantasmas’, es el que no sean completamente fantásticos”. Y allí mismo: “La verdad poética se considera una rareza. Se necesita sólo la copia del hecho real”. Y respecto a la novela *El idiota*: Es imposible que mi fantástico Idiota no sea la realidad, y además, la más cotidiana de todas” En las notas para esa novela, afirma que lo fantástico es un medio para agrandar la realidad, con el objeto de esclarecer su esencia: “La realidad está por encima de todo. Claro, posiblemente haya distintos modos de verla. Mil pensamientos, una profesía son una realidad fantástica. Quizá en *El idiota* el hombre sea más real”.

Una realidad fantástica. . . ¿Se ha producido una coincidencia de terminología?. Por supuesto. Pero tampoco es casual del todo. Pues Dostoievski y García Márquez consideran lo fantástico como un medio para descubrir el sentido profundo y verdadero de la realidad, concentrando e hiperbolizando lo típico hasta el extremo de que éste cruza el umbral de la realidad y, al mismo tiempo, se convierte en el más verdadero testimonio de la misma. Pero los principios de que se valen para descubrir ese sentido son distintos. El mundo de Dostoievski tiende de modo permanente hacia lo fantástico, está compenetrado de fantasía, como el de Gogol; sin embargo, en la práctica literaria se aproxima más al método pushkiniano de duplicidad de lo fantástico: puede ser pesadilla o realidad. Así lo escribe en una carta de 1879: “. . . Lo fantástico en el arte tiene su límite y sus reglas. Lo fantástico debe contactar con la realidad de modo que uno casi se lo crea”. Luego, Dostoievski cita como ejemplos al Guermann de Pushkin; y a Iván Karamazov, a quien se le aparece el diablo. Incluso en el

cuento "Bobok", lo fantástico adquiere un carácter convencional, apartado de la realidad. Una cosa muy distinta ocurre con García Márquez, quien sin recurrir a la excusa de los sueños, pesadillas alucinaciones, delirios, etc., confirma la realidad fantástica como única y verdadera, tomada en su dimensión más terrenal, común, cotidiana y hasta vulgar.

"En sus libros, lo fantástico y lo real se han desplazado, fusionándose. Lo más extraordinario. . . ocurre en un ambiente cotidiano y trivial. Violando todas las tradiciones, la irrupción de lo fantástico no va acompañada de vistosos efectos, sino que se manifiesta como la cosa más natural del mundo, que a nadie debe asombrar. A propósito, el milagro no irrumpe realmente, pues siempre se encuentra allí, como una propiedad obligatoria de ese mundo". Estas palabras definen perfectamente los rasgos fundamentales de la realidad fantástica de García Márquez. Pertenecen a D.V. Zatonski y fueron aplicadas a la obra de Franz Kafka. Claro, no es casual que los mundos de Kafka y de García Márquez sean cercanos entre sí: pues precisamente Kafka despertó esos originarios impulsos fantásticos que dormían en el joven García Márquez, incitándole a que en sus primeros cuentos tratara de ver el "otro lado" de las cosas. No obstante, si en la primera etapa existía entre Kafka y García Márquez esa afinidad propia del maestro y el discípulo, ahora entre los mundos fantásticos de ambos aparece una diferencia primordial, que admite la cotejación partiendo sólo del contraste y no de la similitud. El avance cualitativo que se produce en la conciencia de García Márquez estuvo relacionado profundamente con la historia misma de América Latina, que en los años 60 descubrió nuevas perspectivas espirituales y artísticas; y con las experiencias literarias de fundadores de la "nueva" novela latinoamericana, tales como Alejo Carpentier y Juan Rulfo.

La argumentación ideológica del rompimiento entre Carpentier y el surrealismo y la afinidad de principios entre la "real-maravilloso" de aquél y la "realidad fantástica" de García Márquez ya han sido mencionadas en el primer capítulo de esta obra. Veamos ahora el asunto de manera más detallada.

A primera vista, suena casi paradójica la afirmación principal e inicial de ambas concepciones: de que en América Latina la fuente de lo milagroso es la realidad, por la sencilla razón de que la realidad misma es milagrosa. Claro, eso no significa que en América Latina no actúen la fuerza de gravedad u otras leyes físicas.

El quid del asunto es otro: la realidad literaria es originada por una singular conciencia creadora, que parece haberse fusionado con la conciencia popular, la cual, colmando la realidad con el mito y lo fantástico, la transforma. De una parte se encuentra el "milagro prefabricado" del surrealismo y del expresionismo, es decir, la invención que no se apoya en la realidad, quimeras artificiales de una conciencia individualista enajenada; y de la otra, la realidad del ser popular, obligatoriamente integrada por lo fantástico y creada por la conciencia mitológica del pueblo.

Aquí cabe señalar que, a su manera, García Márquez ha aprovechado de modo exhaustivo las posibilidades de este método. Carpentier creó esa concepción y la argumentó teóricamente; y de modo práctico, en *El reino de este mundo*, mostró las posibilidades que encierra. Asturias y Rulfo, cada quien por su propia vía, combinaron lo real con lo mitológico. García Márquez fue más allá, llevando hasta su fin lógico la "milagrización" de la realidad. Su argumento principal reza que la realidad fantástica es la única verdadera de América Latina. Precisamente a eso se deben sus asombrosas afirmaciones respecto a que todo lo escrito por él posee su base real, porque si así no fuera, sería fantasía; y si fuera fantasía, se sentiría avergonzado. Por tanto —concluye—, no la hay en ninguno de sus libros.

Así, para García Márquez la fantasía es sólo invención divorciada de la realidad, no emana de ésta ni es originada por ésta, y en consecuencia, debe ser rechazada.

De modo exhaustivo, expresa esa idea en su artículo sobre la fantasía y la obra literaria en América Latina y en el Caribe, donde escribe que la fantasía nada tiene en común con el mundo en que vivimos, es una simple invención fantástica, una mentira de mal gusto muy poco adecuada para el arte, como lo comprendía bastante bien quien la calificara de "la camisa de fuerza de la fantasía". Por muy fantástica que parezca la situación de que alguien despierte un día convertido en un gigantesco insecto, a nadie se le ocurrirá afirmar que se trata de una fantasía, pues en verdad es un descubrimiento literario de Kafka. Y por el contrario, indudablemente la fantasía era el método principal de Walt Disney. En América Latina y en el Caribe —especifica García Márquez— no hay necesidad de que los artistas se rompan la cabeza tratando de inventar nada, pues para ellos el problema es otro: cómo hacer creer en su realidad, cómo hacerla verosímil.

Como ejemplo de la realidad fantástica latinoamericana, García Márquez con toda seriedad cita en su artículo el hecho siguiente: después de un exorcismo del médico brujo, a una vaca enferma se le cayeron inmediatamente los gusanos de las orejas. Trucos por el estilo menciona en sus ensayos sobre el terruño de la Mama Grande: sobre "La Sierpe", que limita con la zona de *Aracataca*. Y esta imagen esclarece perfectamente que tras la realidad fantástica de García Márquez se encuentra la conciencia popular mitologizada. Lo fantástico que emana del ser popular se opone al milagro "plástico", también prefabricado, de Walt Disney, al mundo de ilusiones de éste; pero a su modo coincide con la "realidad fantástica" de Kafka.

Dejemos por ahora en suspenso esa correlación y examinemos más detalladamente las fuerzas originarias del milagro en García Márquez y en la nueva novela latinoamericana; naturalmente tomando en consideración que todos sus iniciadores pasaron por las escuelas occidentales del surrealismo, el expresionismo y el mitologismo.

El mitologismo de Asturias proviene de la cultura de los indios guatemaltecos maya-quichés, no sólo en su "radiación" viva, sino también en aquello que quedara eternizado en el precolombino *Libro común* de los quinchés: la famosa epopeya *Popol Vuh*.

Lo real-maravilloso de Carpentier procede de la cultura de la población negra y mulata antillana. Ya en su juventud literaria, Carpentier estudió las sectas afro-cubanas y la "santería" (el sincrético culto afro-cristiano de Cuba), lo cual se reflejó en sus primeras obras. Más tarde, después de haber "pasado" por el surrealismo, conoció en Haití el culto africano del vudú, fuente de su rebelión contra el "prefabricado" milagro eurooccidental.

La fuente del mitologismo de Juan Rulfo es una forma popular de la fe católica, muy distinta de la religión oficial: el catolicismo popular, que ha sintetizado elementos de la mitología indígena, el mitologismo y los ritos cristianos, y las supersticiones populares. Una clara manifestación de esta cultura se observa en las fiestas mexicanas carnavalesadas (sobre todo en "el día de los muertos", con su "estética de la calavera"), que en el siglo XX irrumpieron en la esfera de la cultura profesional (en primer lugar, en la pintura; en la obra del famoso gráfico José Guadalupe Posada, y de los grandes muralistas Orozco, Rivera y Siqueiros). La fuente principal del mitologismo de Carlos Fuentes la encontramos en la mitología azteca precolombina.

Y por último, la fuente principal de lo mitológico y lo fantástico en García Márquez es la cultura popular caribeña de Colombia, donde se han mezclado las tradiciones europeas, indígenas y africanas en su variante de catolicismo popular doméstico, descrito perfectamente ya en los ensayos sobre "La Sierpe".

Claro, las fuentes del milagro no se limitan a lo que hemos dicho hasta ahora. Son mucho más amplias. El estrato siguiente, que en toda América Latina se fusiona con el catolicismo popular no oficial e influye activamente en la conciencia de los escritores, podría denominarse mitologismo histórico-cultural. Proviene de la historia misma de América Latina, como se interpretaba en los tiempos del Descubrimiento, la Conquista y la Colonia, en los siglos XVI - XVII. En la crónica histórica y en los anales de los monasterios de ese periodo, figuran muchos mitos específicos del Nuevo Mundo: el paraíso de América (que a partir de Colón, se ubicaba en alguna parte del Amazonas), el mítico país de El Dorado, las fuentes de la juventud, el Estado de las amazonas, los gigantes, los enanos, etc.

Otro estrato de los mitos locales tiene que ver con la específica hagiografía latinoamericana, donde se han mezclado las tradiciones cristianas e indígenas (por ejemplo, la leyenda sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe, patrona de México). Las fuentes de esa realidad milagrosa, como la veían los conquistadores, los monjes y los aventureros de aquella época, fueron el misticismo católico, cuyas raíces parten de la antigüedad, el amplio haber legendario europeo, que adquirió nuevos matices y vigor al entrar en contacto con el vivo mitologismo indígena; y por último, la poesía épica y la novela caballerescas españolas. . .

Refiriéndose a la obra de Marc Chagall, cuyas fantásticas imágenes del mundo provincial de la Rusia prerrevolucionaria están estrechamente relacionadas con la poesía popular, A. Efros escribió: "La expresión 'de pronto' es el enlace preferido y principal entre los niños, y nada tiene de mecánica o de superficial, pues si así fuera, la veracidad pura de la fantasía infantil la rechazaría. Por el contrario, ese 'de pronto' expresa la esencia misma y la naturaleza íntima del torbellino de ilimitadas posibilidades que colman el mundo. . . Traduzcámoslo al lenguaje del arte y obtendremos 'milagro'. Pero no comprendido como extraordinaria o rara excepción que viola las leyes naturales, sino un 'milagro' como elemento acostumbrado del haber cotidiano, un 'milagro' que rechaza la

posibilidad misma de una 'vida para el milagro', y que afirma a rajatabla: todo puede ocurrir, y ocurre".

En verdad, si recordamos a los enamorados voladores de Chagall y las ascensión de Remedios la Bella, comprendemos la afinidad espiritual existente entre lo fantástico de García Márquez y lo fantástico de Chagall (quien estuvo relacionado con el expresionismo y se destacaba del mismo gracias a la completa fusión de su mundividencia con el ambiente popular).

En el mundo de García Márquez todo puede ocurrir, y ocurre, y nadie se asombra de nada. Por ejemplo, en la ascensión de Remedios la Bella, con particular fuerza, mediante la reacción de quienes la presencian, se recalca el carácter acostumbrado, usual y hasta ordinario del asunto. El hecho en sí no consiste en que Remedios haya ascendido al cielo, sino en que se ha llevado las sábanas nuevas que lamenta Fernanda, quien rezonga por haber perdido una cosa sumamente necesaria en el hogar. . .

Al recordar su trabajo en la novela, García Márquez cuenta cómo encontró la solución para que del argumento desapareciera Remedios, quien ya había agotado su papel. García Márquez salió un día al patio y vio que una mujer, en verdadera lucha con el viento, colgaba unas sábanas, que se elevaban a cada ráfaga. Allí estaba la solución: ¡unas sábanas como alas!. Y la idea misma de la ascensión se la sugirió también un hecho ocurrido en la localidad. Cierta muchacha huyó con su amante, y su avergonzada madre empezó a contar con toda seriedad que ella —la muchacha— había ascendido a los cielos. A la madre no le importaba que las vecinas no le creyeran. Lo que sí le importaba era que la idea le parecía verosímil. Esa es la conciencia doméstica "mágica", que alimentada por la superstición popular, ha constituido la base del mundo milagroso de García Márquez.

¿Sobre qué terreno acciona esa conciencia?. ¿Cuál es su esencia?. Pese a la pragmática lógica de la vida, sobre la base de la convicción de que la realidad encierra ilimitadas posibilidades de transformar los fenómenos en todas las esferas de la vida del ser humano. Y su esencia consiste en que esa conciencia se impone al inevitable final de la vida humana, sugerido por la experiencia. Pues la muerte, como fuerza que excluye toda posibilidad de seguir existiendo, transformándose, desarrollándose, deviene la más poderosa fuerza de la enajenación. La conciencia que confirma

la posibilidad de un milagro, rechaza a esa fuerza enajenadora dictada por la experiencia empírica y pone en acción otra dinámica de relaciones entre la vida y la muerte, trasladando también a ese ámbito de las fuerzas esenciales del ser el principio de la conversión universal de los fenómenos.

La idea de la conversión de la vida y la muerte, que originariamente preocupara al escritor en su juventud, encontró amplia y desarrollada aplicación en *Cien años de soledad*, y puede decirse que se convirtió en una fuerza principal adicional en la conciencia que creó ese libro. La prueba del acercamiento entre esos dos aspectos opuestos del ser se observa en toda la historia de los Buendía, contada ya después de la muerte de la estirpe. La vida de la estirpe, su sentido y su verdadero contenido son puestos a prueba por su muerte. En la vida misma de los Buendía, la vida y la muerte van unidas, se contemplan de modo permanente, se compenetran entre sí. Todos los límites desaparecen y "este" mundo y el "otro" se comunican, pero no con una relación ensombrecida por el terror, sino completamente familiar y natural. No es un trágico enfrentamiento entre dos enemigos, sino el contacto entre vecinos que habitan una misma vivienda, quienes, aunque no se estiman, no pueden vivir separados.

Por cierto, en el mundo en que los límites entre la vida y la muerte desaparecen, la vida misma adquiere propiedades completamente nuevas: ante la nada emerge con una fuerza particular, arrolladora, plena de energía y valor. ¿Qué puede temer la vida en un mundo en que no presiona la fuerza de la muerte?. Pues allí se puede no sólo morir, sino también resucitar. Y no por obra y gracia de algún ser superior, ya se trate del Dios cristiano o de otro cualquiera, sino sencillamente por una propiedad del ser. ¿Qué Dios ni qué nada, si éste, para confirmar su existencia, sólo es capaz de levantar apenas doce centímetros del suelo a un cura y la silla en que éste está sentado, para lo cual, además, es imprescindible que el padre se beba una taza de chocolate hirviendo!. No, allí no es Dios quien determina el ser, el destino de la estirpe y del individuo. Allí el hombre no siente miedo a ninguna fuerza ajena a su mundo, pues aquella no existe, y todo ocurre en el hombre mismo, que mantiene el más libre de los contactos con la realidad. . .

El poderío de la metamorfosis, la ilimitada capacidad de la vida de desarrollarse y transformarse constituye la base de la realidad fantástica de García Márquez.

Si en el plano de la "tecnología" de domesticación del milagro García Márquez adquirió bastante de la experiencia de Kafka, en cuanto se refiere a la esencia misma los mundos de ambos son completamente distintos. Más aún, son antagónicos entre sí, se niegan mutuamente.

García Márquez rechazaba la fantasía "plástica" de Disneylandia pero aceptaba la vitalidad del milagro kafkiano, del cual, según escribió, nadie podría decir que era invención o mentira. Claro, evidentemente lo fantástico en Kafka posee no sólo su aspecto vital, sino también su base vital. Esa base fue la realidad burguesa, ordenada en su tiempo en un "estado prosaico" (según Hegel), la cual en una nueva etapa de la historia, durante la crisis del mundo burgués, "enloqueció", convirtiéndose su orden en un desorden demencial, en un caos quimérico, en un motín contra la naturaleza.

El siglo XX originó una serie de concepciones literarias individuales de esa realidad demencial, que adquirieron el status de corrientes. Grandes creadores de ese mundo anormal fueron Joyce, con su idea de la "pesadilla de la historia", Kafka, con su realidad loca del mundo de los funcionarios; Breton en la literatura surrealista y Dalí, en la pintura surrealista. Todas esas corrientes poseen una base común: la crisis de la conciencia. En la cima de su orden, al convertirse en sistema llevado a lo absurdo, donde el ser humano pierde su cualidad de humano y de individuo, se rompe la prosaica realidad del mundo atomizado de los individuos solitarios. En lo gris y lo cotidiano estalla lo fantástico y la poesía, pero se trata de una poesía enferma, de grotescas pesadillas de la conciencia que se ha derrumbado en el caos y no ve ya perspectivas para reorganizar y reordenar el mundo.

La enferma y febril poesía de Kafka proviene de una realidad enferma, que ha perdido sus "sentidos", sus fuerzas creadoras y fértiles, dejando de percibir y comprender la profunda dialéctica del ser, viendo y absolutizando ahora sólo un aspecto de la realidad: el exterminador, mortal, sombrío y funesto. En otras palabras, la base de la realidad fantástica kafkiana está constituida por la idea de que la metamorfosis y el desarrollo del ser son limitados.

Un ejemplo de la metamorfosis kafkiana lo encontramos en el cuento titulado precisamente así: "La metamorfosis", donde Gregorio Zamza, un respetable pequeño funcionario, despierta una

mañana convertido en un repelente insecto. En el mundo de Kafka no hay ni puede haber regreso, la transformación se orienta sólo hacia lo malo, lo enfermo, lo débil, lo horrible, lo hostil al ser humano, hacia aquello que lo aplasta y acaba excluyéndolo del mundo. La transformación de un ser humano en un insecto significa el exterminio de aquel, y la muerte es el punto final en la metamorfosis kafkiana.

Este unilateral ambiente grotesco que conducía sólo hacia la muerte también existió en las primeras obras de García Márquez. Pero ahora el asunto es distinto. Se puede decir que el milagro comienza en García Márquez allí donde termina en Kafka, pues para aquél la transformación puede producirse "hacia todos lados" no sólo hacia la muerte, sino también a la inversa. Pueden ocurrir metamorfosis horribles, estremecedoras. A fin de cuentas, precisamente eso les pasa a los Buendía, que perecen con Macondo después que al último de ellos le crece un rabo de cerdo: un milagro equivalente a la conversión de Gregorio Zamza en insecto. Pero lo trágico, lo horrendo y lo mortal no son absolutizados por el escritor, su mundo encierra también otras posibilidades. Por ejemplo, el caso de Remedios la Bella. Allí no ocurre nada horrendo, sino un milagro optimista, que nos familiariza con las fuerzas positivas del ser. En Kafka, por el contrario, un ser humano puede convertirse en insecto, pero jamás le crecerán alas.

La realidad fantástica kafkiana es negativa, pues no le permite al ser manifestarse del todo, le aplasta con el pesado fatalismo de la muerte, que le priva de su voluntad y su fuerza. Es una realidad de una tonalidad y de una dimensión, con signo negativo, donde el mal mitologizado se convierte en fuerza independiente y avasalladora.

La realidad fantástica de García Márquez es multifacética, personifica infinitas posibilidades de metamorfosis creadora, la libertad del ser. Y el asunto para nosotros no estriba en el número de transformaciones "positivas" concretas, sino en la posibilidad misma de que éstas se produzcan. El hombre serpiente, el hombre araña, la muchacha escorpión, permanentes en García Márquez, devienen imágenes-emblema y una especie de cita polémica de Kafka. Esa imagen aparece en *Cien años de soledad*, en el cuento "Un hombre muy viejo con unas alas enormes" (de un ciclo narrativo posterior) y en *El otoño del patriarca*. En la feria le muestran hombres-animales a la gente, y aunque no vemos ninguna conver-

sión a la inversa, sentimos y sabemos que aquella no es la definitiva y mortal, que la conversión puede ocurrir al revés, pues allí la dialéctica del ser es ilimitada. Como en la fábula en que la princesa puede convertirse en rana, y la rana, en princesa. Allí las transformaciones no son absolutas, ni siquiera la muerte. Si la vida esconde la posibilidad de la muerte, ésta tampoco es estéril.

Una conversación interesante y enjundiosa al respecto se efectuó en la revista "América Latina" con el pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, quien dijo que en el arte latinoamericano el creador más típico es García Márquez, pues con un máximo de provecho ha llevado a la práctica las bases conceptuales de ese arte, oponiendo su "sano surrealismo" al "surrealismo podrido" de Salvador Dalí.

En Salvador Dalí prevalecen las formas enfermas, moribundas; en García Márquez, que lleva a la práctica la idea del arte latinoamericano, básica para Guayasamín, se impone el rechazo a la muerte como fin del ser. No creemos en la muerte, pues ésta es para nosotros la semilla de la vida: así formula él una de las ideas fundamentales de la estética latinoamericana, estrechamente relacionada con el ambiente popular.

La transformación mutua de la vida y la muerte —esos puntos cardinales en la "topografía" de la conciencia popular y su dialéctica, del ser mismo—, la idea de la eterna muerte y la eterna resurrección devienen fuente principal del gran arte latinoamericano, no importa la hipótesis con que los enfoquemos. Precisamente por eso, Guayasamín considera que la obra de García Márquez es una manifestación completa de la estética latinoamericana.

Así, surgen dos concepciones polémicas del ser: de una parte, un cuadro dogmatizado unilateral del mundo, con una sola tonalidad, una especie de concepción teológica de la vida, donde el lugar del Dios creador ha sido usurpado por el exterminador Satanás; de la otra, una concepción opuesta a la anterior, una concepción cuya dialéctica corresponde a la integridad del ser. En aquella, el mundo se ha reducido a los cuartuchos de los funcionarios y los oficinistas, donde destellan los fucilazos de la muerte. En ésta, aparece el ilimitado mundo de la naturaleza, del ser común de la estirpe, donde la vida se encuentra en libre movilidad y donde se enfrentan fuerzas antagónicas que luchan y se fusionan. Lo principal estriba en la conversión de las fuerzas optimistas y pesimistas del ser.

Sin embargo, con lo dicho no se agota el abierto carácter polémico de la realidad fantástica de García Márquez. Como ya hemos señalado, hay otro tipo de conciencia dogmatizada de una tonalidad, que él rechaza consecuente y convincentemente: la empírica, positivista-naturalista. Si oponiéndose a la conciencia "pantrágica" occidental, defiende la capacidad del ser de alcanzar una metamorfosis no sólo negativa, sino también positiva, al oponerse al tipo de conciencia racionalizada y mecanicística rechaza la interpretación que ésta hace de la vida como de una realidad marchita estéril, incapaz de superarse a sí misma, en el movimiento hacia una condición cualitativamente nueva. En este aspecto, la obra de García Márquez, después de un siglo y medio, tiene más rasgos paralelos con el mundo de Gogol, del cual M.M. Batjin escribe: "Lo grotesco en Gogol no es. . . una simple violación de la norma, sino una negación de toda norma abstracta e inmóvil, que pretenda ser absoluta y eterna. Niega la evidencia y el 'mundo sobreentendido', en aras de una verdad inesperada e imprevisible. Parece decirnos que el bien no se debe esperar de lo equilibrado y acostumbrado, sino del 'milagro', el cual encierra la idea popular de renovación y alegría".

Inmovilidad-movimiento, rutina-novedad, esterilidad-fertilidad, débil evolución "loco" salto cualitativo y metamorfosis radical: he ahí los antagonismos en el mundo de García Márquez, en relación con el cuadro mecanicístico del ser. Precisamente de allí procede en él ese papel que desempeña la imaginación (¡y no la fantasía!) como fuerza creadora y transformadora. García Márquez nos dice que la gran mayoría de las cosas del mundo, comenzando por la cuchara y terminando por el trasplante de corazón, vivieron primero en la imaginación antes de convertirse en realidad. El socialismo, antes de surgir en la URSS, existió en la imaginación de Carlos Marx. Y estas verdades sociales conducen a la poesía. . .

El milagro de la imaginación, la "locura" del descubrimiento parten de la creadora dialéctica del ser, que rechaza la esterilidad del intelecto encuadrado en la lógica. Mario Vargas Llosa escribió del "furioso antintelectulismo" de García Márquez. Esa idea no es correcta. El enérgico rechazo que García Márquez opone al intelecto mecánico que apresa la realidad en esquemas establecidos definitivamente, constituye un fenómeno cualitativamente nuevo, comparado con el síndrome antintelectualista de la cultura occidental del siglo XX, con el agnosticismo filosófico o místico, que a fin de cuentas se encierra en la idea del radical absurdo del ser.

Este fenómeno no apologiza la negación del intelecto en su conjunto, sino que se resiste al "intelecto estúpido", que según dice García Márquez, trata de encerrar la libertad del ser en la jaula de una teoría tendenciosa, la cual niega que las vías del desarrollo sean infinitas y muy variadas. Liberar del esquema y de la inercia a la conciencia, no mostrarle una realidad unilateral, sino multifacética, las coincidencias y diferencias entre los polos opuestos de la misma: de ahí procede precisamente la tendencia de García Márquez hacia esa carnavalesca vuelta "al revés" de la realidad, para mostrarla por el otro lado.

García Márquez ha dicho que *Cien años de soledad* es un intento de romper el marco con que los cartesianos de todos los tiempos han limitado la realidad para que cueste menos trabajo comprenderla. . . No se trata de límites físicos, sino intelectuales, que nos enseñaron a ver el mundo desde un solo lado, y por eso no queremos ver la otra cara de las cosas. . .

Cabe destacar que la esterilidad del intelecto mecanicístico, como resultado del desarrollo del racionalismo burgués, ha sido criticada no sólo por García Márquez, sino también por Alejo Carpentier, con su novela *El recurso del método*, donde se parodia la filosofía de Descartes, que en su época fuera un himno a la razón del individuo liberado, y que en la etapa de crisis del mundo burgués se convirtió en "muerte del intelecto", en agnosticismo, en un absurdo o en un pragmatismo racionalista pagado al contado.

Repetimos: el método de volver el mundo "al revés", carnavalesco en esencia, es en García Márquez un medio para combatir las descripciones hostiles del mundo. Y la dialéctica del ser, el contraste y la similitud entre los aspectos opuestos de su mundo carnavalizado, vuelto al revés, se manifiesta en la relación de los extremos: lo serio y lo divertido, lo trágico y lo cómico. Lo divertido estalla en García Márquez como una chispa, como una descarga de esos polos de la vida y la muerte, que se aproximan y luchan entre sí. Y la comicidad, a fin de cuentas deviene un importante elemento de su realidad fantástica. Así como en la realidad kafkiana la risa es inconcebible, la realidad fantástica de García Márquez no puede existir sin la risa. . .