

Gabriel García Márquez en diálogo con la literatura timorense y angolana

ELIZABETH SUARIQUE GUTIÉRREZ

Profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana y doctoranda en Historia de la Literatura de la Universidad Federal de Río Grande (Brasil). Correo electrónico: cavafiana@gmail.com.

El estilo garciamarquiano atravesó las fronteras continentales como modelo de sus estrategias narrativas. Casi cuatro décadas después y a más de diez mil kilómetros de distancia, el angolano José Eduardo Agualusa escribe su novela *Barroco tropical* (2009), con diversas alusiones directas al novelista colombiano. También el autor timorense Luís Cardoso escribe *La última muerte del coronel Santiago* (2003), con explícita referencia a *El coronel no tiene quien le escriba* (1957). Así, los conflictos estructurales expuestos a través de Macondo y la familia Buendía fueron retomados por dos escritores de naciones independizadas recientemente y que son considerados como los constructores de las literaturas fundacionales de sus respectivos países. Ellos incluyeron literariamente los acontecimientos violentos del conflicto interno, aquellos crímenes de guerra que fueron “ignorados” por la historia oficial, pero que a través de la literatura, y sobre todo de una “realidad mágica”, consiguieron ser conocidos por la sociedad civil.

De este lado del mar se encuentra la producción literaria de Gabriel García Márquez, considerada como una obra prima de la creación latinoamericana. El reconocimiento del premio Nobel en 1982 dio a su obra el acceso a los sistemas literarios de otras lenguas por medio de la traduc-

ción. Fue previsible que en el sistema literario latinoamericano se desplegara una generación de escritores del realismo mágico, conscientes de la influencia de la obra garciamarquiana. Milán Kundera también reconoce la importancia del colombiano como reinventor del género novelístico. En cuanto al público lector en lengua portuguesa, además de Portugal y Brasil, otros países lusófonos, en este caso Angola y Timor del Este, también conocieron esta literatura.

En el enfoque teórico tomado para este análisis se considera la hipertextualidad como un acto algunas veces inconsciente. En la metáfora del palimpsesto, un texto es escrito sobre las marcas de uno más antiguo; no obstante, en él permanecen los rastros de la tradición literaria. El escritor no siempre tiene el control sobre esos vestigios; la percepción de estos puede hasta mudar la interpretación. Por eso, el autor, el crítico y el lector pueden hacer lecturas diferentes, pues estas se relacionan con su experiencia de lectura. Siguiendo esa idea, la hipertextualidad no solamente repercute en el interior de la obra, también lo hace en la tradición literaria. Así, una obra o un autor se consagra como clásico cuando consigue ser inconscientemente convocado en las obras contemporáneas. El hipotexto alcanza un lugar privilegiado en el canon;

de esta manera, se va actualizando la tradición literaria occidental. Para explicar este tipo de relaciones, se aborda la diferencia que Tiphaine Samoyault destaca entre intertextualidad e hipertextualidad:

Com efeito, Gerard Genette distingue dois tipos de relações outrora confundidas, sob as duas categorias de intertextualidade e de hipertextualidade, separadas sob pretexto de que uma designa a co-presença de dois textos (A está presente com B no texto B) e outra, a derivação de um texto (B deriva de A mas A não está efetivamente presente em B). (Samoyault 31)

En el primer caso, la intertextualidad ocurre en las diferentes formas de citación, mediante las que es posible reconocer el texto en relación, pues se respalda con una referencia directa al autor, a la obra o a un personaje. Esta copresencia es un elemento más que colabora en la construcción del sentido del texto; la intertextualidad es incluida para ejemplificar, contrastar, homenajear, parodiar, o inclusive ofrecerla como clave de lectura en el entramado literario de los textos. Por otro lado, en la hipertextualidad, la relación es establecida por el lector que *percibe* el vínculo entre dos textos, suponiendo que uno deriva del otro. El hipotexto, que generalmente hace parte de la tradición literaria, es el texto que un lector con experiencia puede reconocer en otro texto, que se va a llamar el hipertexto. Sin embargo, es el lector quien asume los riesgos en su interpretación. Fue común usar en el lenguaje literario el término de “influencia” para referirse a aquellas obras “canónicas” que se fijan como modelos y son imitados por las “literaturas periféricas”, hasta construir dentro de otro sistema literario un género, un estilo o una estructura narrativa. En el caso de la literatura occidental, obras como el texto bíblico, las epopeyas griegas, *El Quijote de la Mancha*, *Hamlet* y demás dramas de Shakespeare

son hipotextos cuya presencia puede ser reconocida en las obras literarias aunque no se citen explícitamente.

Por eso, la palabra usada por Genette para referirse a la hipertextualidad es *palimpsesto*, pues en este hay un manuscrito borrado y sobreescrito que puede ser recuperado. El elemento convocado tiene en el hipertexto una transformación, una interpretación que se adecua al sentido general del hipotexto. Esa hipertextualidad es el diálogo, no del todo consciente, que el texto contemporáneo establece con su tradición literaria. El hipertexto interviene en las estructuras profundas del sentido, por eso su interpretación a veces resulta más inestable.

A partir de estos conceptos, se presentan los tipos de intertextualidad e hipertextualidad encontrados en las novelas en estudio. *Barroco tropical* narra la historia del escritor angolano Bartolomeu Falcato, quien ve caer de un helicóptero a Miss An-



gola; para desvelar el misterio de su muerte, se tropieza con los secretos de la guerra civil de su país, con asuntos de poder del Gobierno y con la leyenda de un ángel negro, cuyas plumas sirven para curar las enfermedades espirituales. Siendo su oficio la escritura, el protagonista hace constantes referencias a la literatura, el cine y la música latinoamericanas. En una entrevista, Eduardo Agualusa menciona las afinidades de las literaturas producidas en África y América Latina (Salvador, 2014). El escritor angolano se rehúsa al término *influencia* y alude más a unas coincidencias del contexto cultural, geográfico e histórico de los dos continentes colonizados. Para aclarar esta idea, vale la pena citar al profesor Harry Garuba¹, quien expone las relaciones entre realismo animista y realismo mágico para aludir a otro tipo de cosmovisión diferente del binarismo occidental:

Escritores da Índia, África e América Latina constituem o grupo mais visível que tirou proveito das possibilidades de representação narrativa inerente à concepção de mundo animista. Não há dúvida de que o mundo animista dá a escritores como Ben Okri, García Márquez e Rushdie as técnicas e estratégias para construir um universo narrativo no qual transposições e transgressões de fronteiras e identidades predominam. (Garuba 243)

Garuba es desafiante al afirmar que, si bien los Estados de la África posindependentista asimilan los modelos de la modernidad europea, lo hacen desde la matriz tradicional de la cultura, o sea, la incorporación de discursos tradicionales en las imágenes y los objetos del mundo moderno. Esta re-

1 Harry Garuba es profesor de literatura africana y poscolonial, modernidades africanas y tradiciones intelectuales de la escritura nacionalista africana. La cita es tomada del ensayo "Animist materialism: Notes on reading/writing African literature, culture, and society" (2003), traducido al portugués por la profesora Elisângela da Silva Tarouco (2012).

actualización del mito nos induce a pensar la flexibilidad de los sistemas literarios que, en lugar de restringir la "contaminación de otras tradiciones", se dejan permear para enriquecer su repertorio, lo que nos permite también establecer la diferencia entre los términos de *influencia* y *transculturación*.

La relación que se puede establecer entre los estilos literarios ligados a las ideas de mito, oralidad y trópico radica en una estrategia contemporánea de repensar el paradigma moderno del progreso. Cabe tener en cuenta que los intentos de modernizar las subalternidades han fracasado, pues solo generan crisis internas en la sociedad civil y mantienen en el Gobierno aquellas relaciones de dependencia no solo económicas, sino también intelectuales. Para Garuba, la presencia de otro orden temporal de los acontecimientos y la manifestación de otra realidad física percibida fuera de los límites de lo racional occidental es un reconocimiento del intertexto animista. En este sentido, el protagonista de *Barroco tropical* se somete a creer en hechos fuera de esa realidad positiva.

En el relato aparecen algunas citas directas al novelista colombiano y a sus obras, que aportan a la lectura de la novela un ambiente propicio para aceptar otras formas de la realidad que interfieren, incluso, en los procesos históricos y políticos de su país. Aquellos episodios animistas o contaminados de realismo mágico bien podrían acontecer tanto en la América tropical como en un valle del África. Agualusa se sirve de las alusiones a García Márquez para fortalecer algunas imágenes vistas por los ojos del personaje escritor; por ejemplo: "Se estivesse a ler, suponhamos, García Márquez, essa mesma tarde parecer-me-ia hoje húmida, barroca, com personagens extravagantes vagando no horizonte como araras palradoras" (Agualusa 39). Sin embargo, esta no es la única función de la

citación. Bartolomeu Falcato recuerda el cuento “El avión de la bella durmiente” para referirse a la mujer que lo acompaña en el vuelo hacia Luanda, la capital de Angola. “Fosse quem fosse, tinha a certeza de que nunca a vira antes. Lembrei-me da bela Adormecida. No conto, o escritor colombiano descreve uma viagem que fez ao lado da mulher mais bela do mundo, a qual nunca lhe dirige a palavra” (p. 13). Allí hay un tipo de afiliación a una tradición literaria en su carácter profesional, si se puede decir. La referencia a Colombia también es usada en la novela angolana para otros fines, como en el caso del personaje Pascal Adibe, el villano de la historia, quien es hijo de un “prospero empresário colombiano” que tenía “fortes ligações com a guerrilha colombiana e que enriqueceu a traficar cocaína” (p. 38).

Los anteriores fueron ejemplos de la intertextualidad en su forma de citación o alusión explícita. Por otro lado, en el nivel de la construcción de imágenes, el relato presenta algunas semejanzas con otros textos de García Márquez. La mención repetida del autor genera en el lector un flujo de evocaciones del repertorio garciamarquiano que activa la memoria lectora.

Agualusa presenta la imagen del ángel negro, figura mítica que aparece en el inicio como un disfraz usado por el personaje Sangue Frio. Luego, después de su muerte, el ángel negro se presenta como una imagen fantasmagórica que espanta a Bartolomeu en diferentes escenarios, como ejecutante de una danza ritual, como misterio oculto del sanatorio de Tata Ambrose y como la fuente de un elixir mágico, cuya búsqueda incesante por agentes del Gobierno y de la oposición es semejante a la obsesión del santo grial en la tradición literaria de Occidente. El protagonista consigue contemplarlo por unos instantes: un cuerpo envejecido, menos monstruoso que

repugnante. Finalmente, el protagonista encuentra una prueba de su existencia, con el dibujo de este ser maravilloso en el antiguo diario de viaje de un cazador. La imagen del ángel negro recuerda el cuento “Un hombre muy viejo con unas alas enormes” (1968), como forma de ese realismo mágico del escritor colombiano, si bien la imagen pasa por una trasposición de significados.

Otros elementos coinciden, como la elevación al cielo de Remedios la Bella en contraste con el descenso de Nubia de Matos, la Miss Angola que lleva tatuadas en su espalda dos alas y que cae del cielo como una epifanía. La novela de Agualusa llega a un alto nivel de intertextualidad, con una visita constante al jardín garciamarquiano. El modo de relacionar los hechos históricos en la trama de la narración también puede generar, además, una relación de hipertextualidad. La forma narrativa de García Márquez envuelve el relato histórico y ficcional con las características del realismo mágico. De modo similar, en la novela de Agualusa, la narración transita entre la leyenda, el rumor y el hecho histórico, y da a las tres el mismo valor de veracidad, en una forma bastante poética. Así, el hipotexto funciona en un universo cultural afín, sin olvidar de nuevo la referencia al realismo animista, según Harry Garuba.

Así, se presenta la guerra interna de Angola, recién emancipada, mezclada con la leyenda, donde los hechos históricos se revelan ficcionalmente a través de los destinos de los personajes principales. El tema del conflicto interno y su repercusión en la sociedad civil es un tema muy trabajado en la obra del escritor colombiano, no solamente como temática, sino como una forma de denuncia. El poder aparece en estas novelas como una comunidad virtual, sin rostro, en tanto la violencia física aparece en la lucha entre hermanos, esto es, la situación en que la población es obligada a

escoger una postura política y es forzada a matar y morir por ella. De forma similar, en *Barroco tropical*, la temática se desarrolla como una lucha fratricida, provocada por poderes invisibles. El Miedo es un personaje alegórico de la novela. Así, se relata un episodio entre los adeptos al Gobierno y las guerrillas opositoras, muchachos que se matan entre sí por el Miedo, lo que acontece con Sangue frío a manos de Humberto Chiteculo. Estos personajes quiebran el estatuto de realidad en la novela y denuncian un hecho histórico indiscutible en la sociedad angolana.

La segunda novela en estudio es del autor timorense Luís Cardoso, *A última morte do coronel Santiago*, que alude explícitamente a la novela *El coronel no tiene quien le escriba* (1957). Las relaciones que se pueden percibir también parten de comentarios del autor al respecto de la literatura del escritor colombiano:

La última muerte del coronel Santiago tiene ese nombre porque en esa ocasión, en que estuve acompañando a José Saramago, un tío mío que fue teniente de la segunda línea del ejército colonial portugués me preguntó: “¿cuándo los portugueses regresan a Timor?” “Bueno, los portugueses no van a regresar a Timor”, respondí, “en este momento las Naciones Unidas están en que harán la transición y Timor va a quedar independiente. Por eso, los portugueses ya no vienen a Timor. Hasta pueden venir, pero integrados con las Naciones Unidas”. Él quedó afligido con mi respuesta. Pasado un tiempo, él volvió a preguntar: ¿cuándo los portugueses regresan a Timor? Y solo ahí descubrí el motivo de la pregunta recurrente de mi tío: si los portugueses regresaran en este momento a Timor, mi puesto sería coronel y yo recibiría todos los retroactivos”. Su respuesta me hizo recordar un libro de Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, en que están a la espera de un sueldo que nunca llega. Por eso decidí darle aquel título a la novela. (En Mello, traducción propia)

Además de estas palabras del autor, la novela presenta imágenes similares al universo garciamarquiano sin citación directa. El contexto histórico de la novela abarca la época de las sucesivas invasiones y la lucha interna entre los partidos políticos después de la independencia del país africano, contexto en el cual se revelan las exageraciones de las fuerzas armadas contra la sociedad civil. Estos conflictos son comunes en el ámbito latinoamericano; por ello, los recursos usados para narrar estos acontecimientos toman imágenes como la del coronel-dictador, un subgénero narrativo de la novela latinoamericana. Otro recurso es la hipérbolo y la descripción escatológica de la decadencia física de estos personajes, pues son seres ahogados en sus excrementos, seres enloquecidos que dialogan con sus muertos y que están inmensamente solos. Al final, ellos mismos quedan como una imagen fantasmal y maravillosa. En el romance de Luís Cardoso aparece la imagen del coronel Santiago, un militar decadente, obsesionado por la peregrinación a Santiago de Compostela. Al final de sus días, el coronel habla con sus muertos. En el primer capítulo, el personaje retorna con un manuscrito después de un viaje misterioso, apestando por sus propios excrementos:

Pedro Santiago não se atrapalhou com a vozeria que se fazia a sua volta. Sentou-se na sua cadeira de lona sem se importar com o seu estado de saúde e nem com o incomodo do mau cheiro que trazia nas calças e que provocava nos presentes a náusea bem estampada nas caretas que faziam com o rosto. Deixou-se estar sossegado como uma criança que recebe uma prenda pelo Natal. Foi retirando as folhas envolventes ao embrulho, aumentando cada vez as expectativas dos presentes que aguentaram tudo de uma forma estoica porque esperavam um objeto de utilidade publica. E quando disse que era um livro para iluminar os caminhos que haveriam de leva-lo à cidade de Com-

postela, onde esperava ser armado cavaleiro, uma terra que ninguém sabia onde ficava. (Cardoso 14)

Esta imagen también nos recuerda a los Arcadios de *Cien años de soledad*, quienes después de andar por el mundo retornan a su casa y son recuperados de su miseria física y espiritual por las manos de Úrsula Iguarán. En el relato timorense, la ama Prudencia es la encargada de limpiar las indigencias de los personajes. El núcleo familiar lo forman dos hermanos: el coronel Pedro Santiago y, por adopción, Pedro Raimundo, “la sombra”. El primero es el hijo legítimo, el segundo fue un niño sobreviviente de la masacre de Manumera que fue recogido por el padre del Coronel, también de nombre Santiago y que fue designado como escolta personal del hermano legítimo. Pedro Raimundo se convierte en el asesino fratricida. Como víctima de la guerra, él se encarga de procesar en un juicio ilegítimo al coronel de segunda línea, acusado por los crímenes de guerra acumulados no solamente por él, sino por la estirpe de los Santiago, especialmente los ejecutados en Manumera. Estos personajes de la ficción representan uno de los capítulos violentos del Estado de Timor del Este:

Pedro Santiago olhou para esse homem escuro que o seu pai poupou da morte quando entrou no ultimo reduto régulo sublevado no alto da Manumera e cortou a cabeça a mil homens que sobravam das hostes destroçadas, escondidos nos labirintos do seu forte de pedras, mais mortos do que vivos e quando ouviu o choro de uma criança tomou-a nos braços e apertou-a contra o seu peito mesmo contra os conselhos dos seus maiores que lhe diziam que estava a poupar aquele que mais tarde haveria de se vingar de todos os seus mortos. (Cardoso 36)

En el caso de la novela timorense, los hechos se refieren a diferentes momentos de

invasión y de conflicto armado. De este modo, la imagen de los cortadores de cabeza de la invasión portuguesa del siglo XVI-II es recuperada y mitificada en la novela para describir las masacres sucedidas durante las invasiones japonesas, australianas y de Indonesia, que fueron ignoradas por el mundo hasta las últimas décadas del siglo XX. Al respecto, la Comisión Timor-Leste para la Acogida, la Verdad y la Reconciliación (CAVR, sigla en portugués) declara:

Em 1975, a situação tornou-se escaldante. As pessoas começaram a atirar pedras umas às outras, combatendo umas contras as outras com lanças e catanas. Algumas pessoas construíram caves como locais de refúgio... Todos fugiram de casa e escondiam-se nas zonas vizinhas. Alguns refugiavam-se em grutas durante três meses. Em termos alimentares, a situação era difícil e muitos passaram fome, mas ninguém morreu de fome.

Esas situaciones son narradas en la novela de Cardoso como rumor y como reminiscencias de los viejos. En la historia colombiana, la memoria recuperada acontece con la masacre de las Bananeras (1928). Este episodio estuvo muchos años en la incerteza del rumor, hasta que finalmente fue reconocido por procesos judiciales y de denuncia. En lo que respecta al campo literario, este fue el punto de fuga por el cual se aceptó literariamente el hecho histórico: “Cuando José Arcadio Segundo despertó estaba bocarriba en las tinieblas. Se dio cuenta de que iba en un tren interminable y silencioso, y de que tenía el cabello apelmazado por la sangre seca y le dolían todos los huesos” (García Márquez 260). La hipertextualidad en este texto encuentra una importante correspondencia, ya que es la historia de dos pueblos que comparten las mismas situaciones y que se ven enfrentados a una violencia tan dramática que tiene que expresarse literariamente, pues la historia oficial no se preocupa por hacerla



memoria. En el caso colombiano, la violencia de la guerra aparece literariamente en el tren fantasma lleno de muertos, imagen que ya hace parte de nuestro imaginario colombiano. A partir de esos ejemplos, se puede considerar que las literaturas producidas en los contextos sociales del conflicto interno coinciden, pues, al parecer, esta es la única forma posible de narrarlas, permeadas con distintas tradiciones; el hecho histórico es soportable solo como literatura

Otra semejanza es el manuscrito. En *Cien años de soledad*, este se encuentra en los pergaminos de Melquiades, que son leídos y abandonados por los Aurelianos de la familia Buendía, hasta que finalmente el último, Aureliano José, los traduce y descubre por fin que lo allí escrito es el destino de su estirpe. Como buen lector, el joven Aureliano descifra el relato a lo largo de los acontecimientos, pero solo al-

canza su verdadera comprensión cuando se cierra el nudo y observa al último de los Buendía, producto del incesto, como un pellejo muerto: “el primero de la estirpe está amarrado a un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas” (García Márquez 349). En *La última muerte del coronel Santiago*, el manuscrito lo constituye un libro prensado de los relatos de viaje por el camino de Compostela, leído inicialmente por el coronel Santiago, cuya lectura acompaña y termina su hijo Lucas, ya que el coronel va perdiendo la vista. Lucas cumple la promesa de hacer el peregrinaje, no solamente a las tierras de Compostela, sino al pasado de su país y de su linaje, del cual es el heredero y responsable. Así se cumplen los destinos cifrados por la escritura. Ambos manuscritos se convierten en una clave de lectura para comprender el presente en el pasado escrito.

Parecia ter encontrado a estrela que procurava. Sentou-se na cadeira de lona e começou a ler o *Códice Calistino* [...] Chamou o Lucas, e olhos nos olhos, levantou o dedo indicador da mão direita para lhe chamar atenção. Fez-lhe saber das peripécias que aquele monte de papeis prensados teve de suportar atravessando diversos oceanos e vários continentes, suportando as intempéries numa quarentena de días para que as palavras pudessem chegar inteiras e intactas às mãos deles. (Cardoso 27)

En las novelas en comparación, los pergaminos y el manuscrito funcionan como oráculos, proyectados hacia el futuro, a diferencia del manuscrito caballeresco, que funcionan como evidencia del pasado épico. Los textos en estudio también coinciden en el oficio del escritor que se va definiendo en la trama del texto. De manera indirecta, el colombiano se autorreferencia como Gabriel, el amigo de Aureliano José, quien es el único que cree en la historia de los muertos de las Bananeras y comparte el gusto por los libros y la escritura de versos. En la novela timorense, Lucas es el escritor que se opone al destino militar de su familia; va a Lisboa, donde escribe su primera novela, y, en medio de una crisis con su escritura, retorna a Timor para buscar a la protagonista de su segunda obra. En este caso, la coincidencia también se establece con el texto de Agualusa, en el cual su protagonista también entra en crisis con su oficio; en el desenlace, ambos protagonistas se redimen en la escritura.

En cuanto a las luchas fratricidas, este motivo ya era conocido desde la tragedia griega. La novela *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez, uno de los primeros textos que menciona a Macondo, comienza con el epígrafe de la tragedia clásica *Antígona*. La guerra civil en las novelas es el telón de fondo que justifica las acciones violentas de los personajes. Se trata de fratricidios en el

sentido de que son enfrentamientos producidos después de la independencia, cuando los pueblos quedan libres para matarse entre ellos mismos. Es el pueblo dividido en la búsqueda de una forma de consolidarse como Estado con una ideología política. No obstante, en ese proceso, otras fuerzas externas pueden intervenir silenciosamente para crear discordancias. Así, en la literatura, la opresión del poder se denuncia por medio de la exageración, la decadencia y la locura. La decepción de la guerra es una forma de representar y denunciar la inutilidad de la violencia interna.

En la novela latinoamericana y posteriormente en los Estados recién independizados, este tema se narra a través de los enfrentamientos entre grupos políticos que terminan como luchas de las élites para mantener la posesión de tierras. Los dueños del poder son personajes sin rostro ni nombre, pero que siempre están allí, negociando entre ellos, acumulando muertos y repartiendo gobiernos. Los muertos son, por supuesto, los campesinos, los ciudadanos con menos recursos, mientras que la negociación política se da entre la oligarquía, esa a la que se refiere en 1993 el crítico Edward Said: “Los dirigentes son clanes, familias, camarillas, o círculos cerrados de oligarcas ancianos, casi mitológicamente inmunes, como el patriarca otoñal de García Márquez, a la sangre nueva o al cambio” (Said 456).

Son guerras por el poder, con la intención de conservar la estructura social heredada del sistema imperialista del cual se han independizado. Es decir, el proceso de emancipación muda los nombres, pero no se tiene ninguna voluntad de establecer nuevas formas de organización social. Cuando la lucha armada llega a un punto ciego, la voluntad de negociar la paz pasa a ser un conjunto de acuerdos “políticos” que la mayoría de las veces no tiene una re-

percusión fuerte en el orden social, y sí un aumento en la representatividad de grupos partidistas para obtener el poder. Finalmente, es una reconciliación que termina en engaños, pensiones que nunca llegan y en el exterminio de los líderes opositores. Esas ideas se perciben mejor desde la literatura, pues es allí donde la libertad ficcional permite manifestar, incluso de forma carnavalesca, los excesos de violencia, los absurdos de la lucha y la usurpación de tierras. Recordemos que uno de los escenarios de las novelas garciamarquianas es la guerra de los Mil Días, en la cual se desarrolla el tema de la guerra de dos partidos políticos, liberales y conservadores, que se enfrentaron en una lucha fratricida, donde los enemigos, antes vecinos, se mataron entre sí por una idea abstracta que ni siquiera es clara para ellos mismos:

—Dime una cosa, compadre: ¿por qué estás peleando?

—Por qué ha de ser, compadre —contestó el coronel Gerineldo Márquez—: por el gran partido liberal.

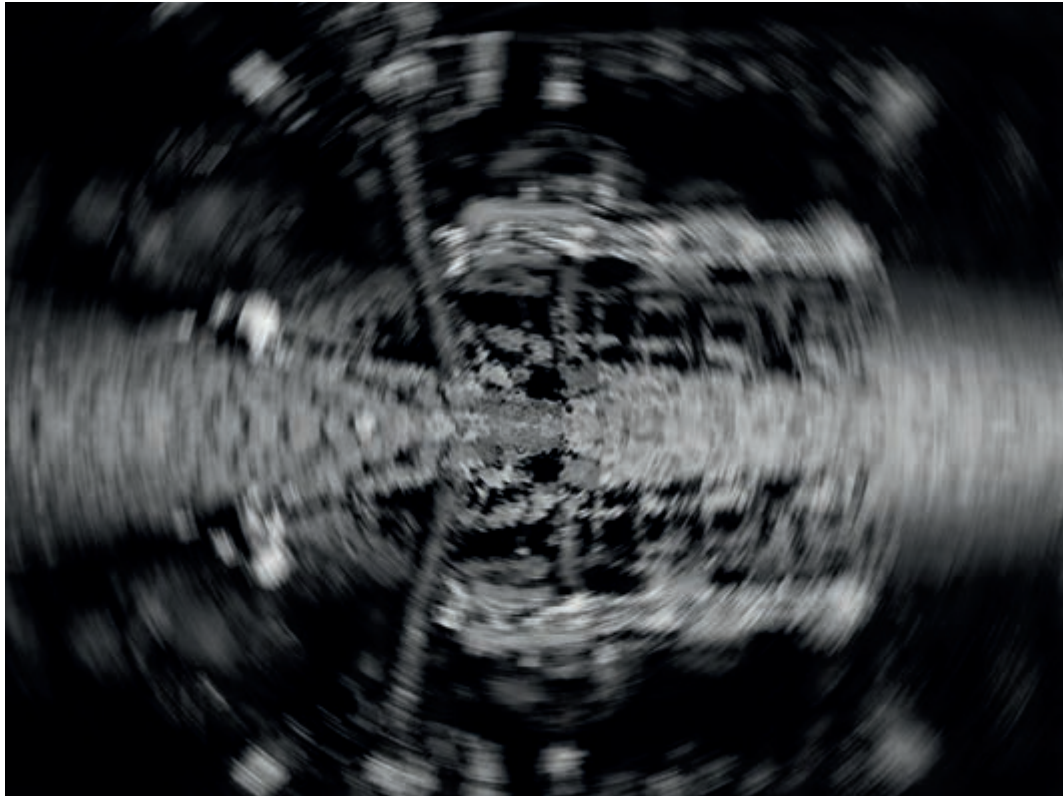
—Dichoso tú que lo sabes —contestó él—. Yo, por mi parte, apenas ahora me doy cuenta que estoy peleando por orgullo.

En las dos novelas mencionadas se presentan diversas semejanzas: ambas ofrecen un sobreviviente, ambas presentan un exterminio masivo de la población, ambas aluden a los excesos de crueldad de las muertes, ambas ofrecen un único testigo que en el presente histórico no puede hablar. Con este recurso se muestra esa historicidad del conflicto que atraviesa las generaciones y que repite los mismos gestos, hasta que, finalmente, es por la escritura que logra detenerse la máquina del destino. De esta manera, la violencia se representa en el linaje, cuando los hijos heredan el destino de sus padres. El destino aparece como una culpa que precisa del retorno para cumplir el

castigo. En este sentido, es una generación estéril, para la que la escritura es precisamente el medio por el cual se da una forma de supervivencia, una segunda oportunidad integrada a la historia y la literatura. Otro recurso es la trasposición física de los personajes, es decir, cada generación está condenada a representar y pagar las culpas de sus antepasados. En los últimos años, Úrsula confunde a sus nietos con sus hijos y los viste de manera idéntica. A semejanza de ello, al final de la novela timoreense se presenta al padre de Lucas reencarnado en su hijo, gracias a que este viste las prendas blancas de su padre, en las que aún se dejan ver los orificios de las balas de la ejecución, a pesar de haber sido zurcidos por la ama Prudencia. A través de este motivo, se recapitula el destino de su estirpe:

Passado algum tempo levantou-se da cama e foi-se juntar aos restantes familiares que o esperavam. Sem ele dar por isso alguém fez o obsequio de lhe mudar a roupa em quanto dormia. Quando acordou estava vestido com o velho fato do coronel Pedro Santiago. Isto lembrou-lhe quando se mudavam os fatos aos mortos para serem enterrados. (Cardoso 255)

Es posible releer la obra garciamarquiana estableciendo otro tipo de relaciones. Los estudios sobre colonialismo e imperialismo pueden iluminar una lectura de las relaciones de poder y sus consecuencias en el desarrollo del conflicto armado. Al respecto, lo que enlaza estas tres zonas distantes geográficamente es precisamente la circunstancia común de sufrir un conflicto interno. Edward Said, en su libro *Cultura e imperialismo*, dedica un capítulo a tratar sobre los conflictos que se generan y recrudecen violentamente en territorios independientes. Al mismo tiempo, en estas novelas se diferencia y se actualiza el discurso sobre estas relaciones, pues la trasposición cambia la presencia del hipotexto. Así, cada literatura



en situación poscolonial resuelve su destino y representa su pasado.

El aparato teórico que construye Said en torno al poscolonialismo no es más que la interpretación de las obras literarias que revelan ese poder en las relaciones mundanas, en los sentimientos de soledad, en la incapacidad del amor, en la obstinación de los personajes por defender ideales incomprensibles. Este modo de análisis de las relaciones se representan en la literatura a través de las imágenes. En este caso, son precisamente esos recursos comunes los que permiten compararlos y encontrar semejanzas en su discurso histórico, en su posición frente a la historia y la memoria.

Así, la producción de Luís Cardoso se considera como fundacional del Estado de Timor del Este. En el texto de Cardoso, la expresión “los cortadores de cabezas” se refiere a un periodo específico, que se amplía y se convierte en una línea

histórica para explicar la herencia violenta a través de la estirpe de los hombres que llevan el apellido Santiago. Esta estirpe concluye en Lucas, el menos interesado en la política y en la guerra. Igualmente ocurre en *Cien años de soledad* con el último de los Buendía, que, al igual que Lucas, está más interesado en la escritura y la traducción de los pergaminos que en los problemas de la guerra. En el caso de Eduardo Agualusa, el tratamiento de los episodios históricos también encuentra una forma de enunciarse literariamente a través de imágenes que van más allá de la realidad de los hechos. De este modo pasa a configurarse en una imagen por la cual se pueda fijar en la memoria sin resultar dañina o traumática.

A partir de la lectura de estas dos novelas, es posible proponer una interpretación sobre las relaciones implícitas de esas intertextualidades. Edward Said resalta la

literatura como un tipo de contribución a la descolonización, y, al respecto, se refiere a la forma en que Occidente recibió estas ficciones literarias y estudios oriundos del mundo poscolonial, que irrumpieron para cuestionar las viejas ideas imperiales. A partir de esta idea, agrega:

Hablar hoy en día de Gabriel García Márquez, Salman Rushdie, Carlos Fuentes [...] y muchos otros como ellos, es referirse a una cultura naciente bastante insólita y original, impensable sin el substrato previo de activistas como C. L. R. James, George Antonius, [...], José Martí. (Said)

Estas regiones coloniales no son simples “recipientes vacíos” que absorbieron la tradición ficcional de la cultura imperial; parte de esa cultura naciente también es producto de una reafirmación de otras tradiciones que en las épocas del más fuerte dominio fueron censuradas, que supervivieron en la oralidad y en otras escrituras, y que, en un contexto histórico con ánimo emancipador, funcionan como una nueva forma de narrar, acogida por los más recientes procesos de independencia política y cultural. Según E. Said, esta es una interpretación que parte del texto literario para explicar las relaciones internas de poder.

Por otro lado, también es importante considerar cómo estas literaturas expresan la reacomodación del orden político interno en las naciones recién independizadas. En tales novelas se aborda el proceso de manifestación violenta de los conflictos internos, debido al vacío de poder dejado por la estructura imperialista. De este modo se reconocen mecanismos estructurantes que permiten pensar estas coincidencias como una forma literaria necesaria para expresar aquellos procesos históricos y sociales generados por las luchas internas. La guerra narrada parecería una hipérbole, una exageración, de no ser por el discurso histórico que fue admitiendo los alcances de la violencia entre los

ciudadanos y las fuerzas militares denunciados en procesos judiciales y en la exposición de los casos por parte de organizaciones no gubernamentales. Se comprende, entonces, cómo la literatura, en este caso, cumple la función de crear una memoria sobre episodios negados por la oficialidad.

Al pasar por el tamiz de la literatura como ficción, estas historias pueden ser contadas sin considerarlas como un documento histórico, y llegar a constituirse en un mecanismo artístico para no olvidar las injusticias ejecutadas. Desde la ficción se reestructura la verdad histórica, y mediante ese desvío puede ser apropiada. Esa característica es común en la literatura latinoamericana. En este sentido, el hipotexto garciamarquiano se integra como tradición literaria para estas literaturas recién emancipadas. Con ese cambio de referente, el asunto de la influencia se convierte en un modo de acoger otras experiencias que coinciden con esa misma situación sociohistórica. Si se retoma la idea de una literatura mundial, tal como la plantea Franco Moretti, tendría que admitirse que el sistema de influencias de La Literatura no tiene una única fuente original espacio-temporal situada exclusivamente en el occidente europeo, sino que las líneas de correspondencia pueden trasladarse y percibir nuevos vínculos, en este caso, desde la literatura latinoamericana para la literatura angolana y timorense. De este modo se reconoce en la literatura latinoamericana su valor clásico, si se comprende lo clásico como aquello que se convierte en hipotexto y conforma una tradición literaria. La obra del autor colombiano se integra precisamente a estas producciones en el proceso de conformación de su historia literaria.

Este vínculo entre geografías tan distantes logra establecer un diálogo ético a partir de la guerra interna y su afirmación como verdad histórica. Esto nos desafía a

dejar de lado la lectura inocente de los realismos mágicos como producto de una mirada exótica, para interpretar en esos filamentos entrelazados el discurso de una historia silenciada que sobrevive paradójicamente como ficción. Es precisamente la literatura de Gabriel García Márquez y, para ser justos, la literatura latinoamericana lo que nos ha permitido comprender cómo en nuestra región se han perpetuado aquellas relaciones del poder hegemónico colonialista. Como reacción a esto, se crean estrategias de resistencia de los pueblos para subvertir aquellos poderes en las obras de ficción, a partir de las tradiciones no occidentales, como un elemento subversivo que se emancipa del modelo estético impuesto. La literatura es un conjunto que recurre a la palabra para exorcizar aquellas relaciones complejas que, a través de la resurrección de los mitos, afirman la tradición de las naciones contemporáneas que se reinventan en su independencia reciente. Esto se evidencia precisamente en que sean autores como Gabriel García Márquez los elegidos por los escritores pioneros de las literaturas de Estados jóvenes como punto de referencia para la independencia cultural de los países del tercer mundo. En los textos literarios en estudio se manifiesta explícitamente la presencia de la obra garciamarquiana, que, a pesar de la distancia geográfica, logra establecer relaciones de semejanza con los Estados políticos dictatoriales, la acción de la fuerza armada y la vitalidad del mito como fortalecimiento de la identidad. Los escritores de estos Estados recién independizados tienen la tarea de conformar la literatura nacional como referente para narrar el conflicto. La obra garciamarquiana ganó lectores-escritores que encontraron en su literatura un modo de narrar aquellas situaciones en que la violencia histórica producida por las guerras civiles tenían que contarse de alguna manera literaria, para ser denun-

ciada, apropiada y conmemorada mediante la ficción.

En conclusión, hay muertos que no existieron, hay huesos en bolsas negras buscando su puñado de tierra y una lágrima para pedir descanso. Hay un país que olvida. Hay hijos que retornan como extranjeros a su propio país. Hay historias de coroneles que se pudrieron en su propio excremento. Hay muertos míticos que son apenas una mancha de sangre seca, hay madres e hijos que se pierden en el círculo repetitivo de la violencia, hay una mirada de soledad en la estirpe condenada a repetir los crímenes fratricidas. ■

Bibliografía

- Agualusa, José Eduardo. *Barroco tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Cardoso, Luís. *A última morte do coronel Santiago*. Portugal: Dom Quixote, 2003.
- Comisión Timor-Leste para la Acogida, la Verdad y la Reconciliación (CAVR), 19 de mayo de 2014. Disponible en <http://goo.gl/n9W8KE>.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Suramericana, 1974.
- Garuba, Harry. “Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana”. *Nonada* 2.19 (2012): 235-256.
- Mello, Ramon. “Luís Cardoso e o desafio de escrever a partir de uma voz feminina” (entrevista a Luís Cardoso). *Saraiva* (revista virtual), 15 de febrero de 2015. Disponible en <http://goo.gl/hrd9NR>.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Samoyault, Tiphaine. *Aintertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.