

TRES CUENTOS DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ

Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo (1955)

La siesta del martes (1957)

Los funerales de la Mamá Grande (1959)

A René Márquez (1919-1979), cultivador del arte del cuento en Puerto Rico en su dimensión internacional; porque su presencia entre nosotros logre resistir el paso de la muerte, el tiempo y el olvido.

1. *Introducción.* Hoy por hoy ya se ha hecho muy difícil el poder decir o escribir algo novedoso, original, sobre la obra de Gabriel García Márquez. La bibliografía crítica se ha ido acumulando sorpresiva y monumentalmente a partir de la publicación de *Cien años de soledad*¹ en 1967 y a doce años plazo se ha convertido en uno de los autores más comentados, si no el más, de la literatura hispanoamericana contemporánea. Existen trabajos muy buenos sobre este autor colombiano: uno sencillo y hermoso de Ricardo Gullón -*García Márquez o el olvidado arte de contar*-², otro, excesivo, pero muy penetrante de Mario Vargas Llosa -*García Márquez: historia de un deicidio*-³; los hay de método psicoanalítico y estructuralista⁴, simbólico y mítico⁵; o antologías críticas en las que se recogen múltiples posibilidades de interpretación.⁶

Hoy nosotros utilizaremos un método muy sencillo y muy útil, cuando de la enseñanza se trata: la explicación de texto.⁷ Los más avizados podrán rastrear en este intento de interpretación las huellas del "new criticism" y hasta de la estilística española, pero sin apartarnos demasiado de la llamada escuela filológica. Desde esa perspectiva examinaremos tres cuentos que a nuestro entender

¹ Buenos Aires, Sudamericana, 1967, 351 p.

² Madrid, Taurus, 1970, 73 p.

³ Barcelona, Barral, 1971, 667 p.

⁴ J. Ludmer, *Cien años de soledad: una interpretación*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, 222 p.

⁵ G. Maturo, *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1972, 195 p.

⁶ *Nueve asedios a García Márquez*, Santiago de Chile, Universitaria, 1967, 111 p.; H. F. Giacomani, *Homenaje a Gabriel García Márquez*, Nueva York, Las Américas, 1972, 311 p.

⁷ Lección ofrecida a los estudiantes y profesores del Departamento de Español Básico de la Facultad de Estudios Generales, Universidad de Puerto Rico, en los primeros días del mes de abril de 1979.

son reveladores de una evolución en el arte de narrar de García Márquez y que de algún modo nos permitirán establecer los momentos que precedieron la creación de su obra máxima, *Cien años de soledad*. Hemos escogido tres cuentos porque siendo mucho más breves que sus novelas nos facilitan a nosotros la exposición y a ustedes la comprensión.

1.1. *La novela hispanoamericana del "boom"*. Hace diez o quince años la novela hispanoamericana se vió de pronto lanzada a los cuatro vientos y universalmente difundida y alabada, gracias a una intensa labor editorialista y a una masiva propaganda en los periódicos y revistas más importantes del continente americano y del europeo. Los miembros de esa generación se convirtieron en frequentadores del llamado "jet set", de movilidad internacional rompiendo con asfixiante regionalismo previo. Todos o casi todos se sentían honradamente identificados con la revolución cubana y frecuentaban las nuevas técnicas del fragmentarismo narrativo, el *fluir de conciencia*, el monólogo interior y el "realismo mágico", lo "real maravilloso" o la "literatura fantástica". Se conocen entre sí, comentan sus obras, muchos son cordiales amigos o cordiales enemigos. Creemos percibir entre ellos una especie de amalgamamiento que nos facilita el registro en parejas: Miguel Angel Asturias y Alejo Carpentier -centroamericanos, cultivadores del "realismo mágico" y lo "real maravilloso", testimonios de la tradición afroantillana o indígena—; Jorge Luis Borges y Julio Cortázar —suramericanos, cultivadores de la "literatura fantástica" y representantes del europeísmo argentino—; Juan Rulfo y Carlos Fuentes —influidos por Faulkner, buceadores de una reinterpretación de la revolución mexicana—; Mario Vargas Llosa y José Donoso —vertiente suramericana del Pacífico, densa tradición novelística, lo citadino, lo indígena, lo selvático—.

1.2. *Gabriel García Márquez (1928, Aracataca)*. A García Márquez, tal vez por haber nacido en el Caribe, región atlántica de Colombia, lo sentimos más próximo y más nuestro que a los otros. Aunque se inició como estudiante de leyes, ha de ser el periodismo quien gobierne su vida entera. En el periódico publica sus primeros ensayos narrativos y todavía hoy, después de cultivarlo en Bogotá, Europa, Caracas, Cuba, Nueva York, México, España y nuevamente Colombia, sigue siendo su labor principal, ejercicio y esencia.

La obra de García Márquez se puede dividir en antes y después de *Cien años de soledad* (1967). Anteriores son *La hojarasca*⁸ (novela, 1955), *El coronel no tiene quien le escriba*⁹ (novela, 1958), *La mala hora*¹⁰ (novela, 1962-1966), *Los funerales de la Mamá Grande*¹¹ (cuentos, 1962). La obra posterior se reduce a *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*¹² (cuentos, 1972) y *El otoño del patriarca*¹³ (novela, 1975). Los editores, al igual que

⁸ Bogotá, S.L.B., 1955, 137 p.

⁹ Mito, Bogotá, V-VI-58, IV, no. 19, p. 1-38.

¹⁰ Madrid, Luis Pérez, 1962, 224 p.; México, Era, 1966, 198 p.

¹¹ Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 1962, 151 p.

¹² Buenos Aires, Sudamericana, 1972, 163 p.

¹³ Buenos Aires, Sudamericana, 1975, 271 p.

nosotros, han pretendido explorar la prehistoria literaria de García Márquez y han dado a la luz: *Relato de un naufrago*¹⁴ (periodismo, 1970), *Cuando era feliz e indocumentado*¹⁵ (periodismo, 1973) y *Ojos de perro azul*¹⁶ (cuentos, 1974). La parábola de su creación parece ser: periodismo - cuento - novela - cuento - periodismo.

Lo más característico y llamativo de su obra toda parece ser la creación de un pueblo imaginario y real llamado Macondo: allí se desarrollan casi todos sus relatos. Macondo bien podría ser su pueblo natal, Aracataca, pero en otras dimensiones o a otros niveles de interpretación cada vez más abarcadores, parece ser Colombia o la América toda. A causa de este escenario casi constante, muchos han llegado a identificar la obra de Gabriel García Márquez con las creaciones del norteamericano William Faulkner y su escenario perpetuo, Yoknapatawpha.

La influencia de Faulkner no hay que verla necesariamente como una deuda insalvable, sino como una iluminación, ya que existe una semejanza esencial entre los materiales trabajados y una fundamental diferencia de tono y carácter entre ambas obras. Ambas circunstancias geográficas, políticas y culturales —el sur de los Estados Unidos y el norte de Colombia— están estrechamente ligadas por grandes semejanzas. Regiones ambas que dan al Caribe o al Golfo de México, han brotado de un intenso mestizaje cultural y racial y ante el exitoso mundo del materialismo contemporáneo han perdido más de una batalla.

1.3. *Tres momentos y tres cuentos*: A la luz de las influencias —no sólo faulknerianas— y la búsqueda de su propio estilo personal, se podría establecer que en Gabriel García Márquez se dan tres etapas de un desarrollo que corresponden a tres formas de narrar bajo diversas influencias.

1.3.1 Un primer momento faulkneriano: momento psicológico, turbiamente onírico, con predominio del monólogo interior o de un punto de vista fuertemente condicionado por una sensibilidad especial. Junto a Faulkner hay que colocar en primer término a Franz Kafka y en segundo término a Virginia Woolf. A este momento pertenecen los cuentos de *Ojos de perro azul* (1947-1955), *La hojarasca* (1955)...

1.3.2. Un segundo momento en que reina Hemingway: predominio del diálogo escueto y de un tipo de narración escueta, muy próxima al guión cinematográfico o a la información periodística; precisión y claridad trágicas. Aquí podemos incluir *El coronel no tiene quien le escriba* (1958), *La mala hora* (1962) y la mayor parte de los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* (1962).

1.3.3. Un tercer momento rabelésiano o pantagruélico: exageración, humor y suma de las dos formas anteriores, unidos a un nuevo tono de narrar —que él ha llamado de "cara de palo"— muy cercano al de los narradores populares o folklóricos o de cuentos de hadas infantiles y que nos parece ser el más característico y original de su autor. A este tercer orden pertenecen el cuento *Los funerales de la*

¹⁴ Barcelona, Tusquets, 1970, 88 p.

¹⁵ Caracas, El Ojo del Camello, 1973, 153 p.

¹⁶ Buenos Aires, Sudamericana, 1974, 135 p.

Mamá Grande, que da título y conclusión al libro, *Cien años de soledad* (1967), *La increíble y triste historia...* (1972), y *El otoño del patriarca* (1975).

Pensando en la mejor forma de exponer esa evolución o desarrollo hemos escogido tres cuentos representativos respectivamente de cada uno de esos tres momentos: *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*¹⁷ —momento faulkneriano—, *La siesta del martes*¹⁸ —momento hemingwayiano— *Los funerales de la Mamá Grande*¹⁹ —momento pantagruélico—. Curiosamente esta evolución tiene más bien visos de desarrollo, porque ningún momento deja abolido al anterior, sino que, antes al contrario, se alimenta de su predecesor, hasta alcanzar la suma totalizadora que es *Cien años de soledad*.

2. *Primer momento. Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo: Bajo el influjo de Kafka, Faulkner y Virginia Woolf.* Este cuento es de las obras de Gabriel García Márquez publicadas después del éxito de *Cien años de soledad* y pertenece a lo que Mario Vargas Llosa ha llamado "la prehistoria morbosa".²⁰ Publicado en 1952 con el título *El invierno*,²¹ reaparece con mínimas variantes en 1955 con el título definitivo de *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* en la revista *Mito*.²² En 1967 aparece en forma de libro acompañado de un estudio de Ernesto Volkening, *Los cuentos de Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado*²³ —estudio que lo duplica en longitud— en el que se examinan los cuentos del libro *Los funerales de la Mamá Grande* (1962) reaparece acompañado de diez cuentos de Gabriel García Márquez, publicados entre los años de 1947 y 1955, en la edición española de *Ojos de perro azul*.²⁴ Los otros diez cuentos tienen por tema común la muerte: muerte vista desde la muerte misma y desde la vida; en ellos Gabriel García Márquez —según Jacques Gilard²⁵— "en forma a la vez progresiva y rápida de una irrealidad tipo kafkiano a un realismo alucinado de clara estirpe faulkneriana".

Y Mario Vargas Llosa ha dicho de ellos:

... La consistencia de la realidad ficticia es sobre todo psicológica: las sensaciones extrañas, las emociones insólitas, los pensamientos son más importantes que los actos, muy escasos...²⁶

... Atmósfera de pesadilla y de neurosis rodean a estas historias, en las que el sueño y el desdoblamiento son también temas importantes...²⁷

¹⁷ En: *Ojos de perro azul*, Barcelona, Plaza & Janés, 1974, p. 129-40.

¹⁸ En: *Los funerales de la Mamá Grande*, Barcelona, Plaza y Janés, 1974, p. 11-20.

¹⁹ En: *Funerales de la Mamá Grande*, Barcelona, Plaza & Janés, 1974, p. 119-140.

²⁰ M. Vargas Llosa, *Op. cit.*, p. 217-232.

²¹ J. Gilard, *Cronología de los primeros textos literarios de Gabriel García Márquez*, Revista de Crítica Literaria, Lima 1976, II, no. 3, p. 95-100.

²² *Mito*, Bogotá, 1955, I, no. 4, p. 221-225.

²³ Buenos Aires, Estuario, 1967, 43 p.

²⁴ Véase nota 17.

²⁵ J. Gilard, *Loc. cit.*

²⁶ M. Vargas Llosa, *Loc. cit.*, p. 219-220.

²⁷ *Ibid.*, p. 220.

... Un esquema que podríamos llamar metafísico-masturbatorio se repite en varios de los diez relatos: un solitario personaje se auto tortura con pensamientos de desintegración ontológica, de duplicación y de extinción...²⁸

... testimonios implacables de esas lecturas...²⁹

2.1. *Contenido.* *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* es a todas luces un desprendimiento de *La hojarasca*: escenario, personajes, visión aristocrática de la realidad social; pero tiene una visión fragmentaria, característica del cuento, en contraposición a la visión totalizadora de la novela. Evidentemente influido por Virginia Woolf, en él se nos presenta el mundo visto a través de una sensibilidad femenina. Este cuento nos narra los efectos de un aguacero que dura varios días en la sicología de Isabel y, como fondo, en la vida toda del pueblo de Macondo. Es una catástrofe que va creciendo gradualmente: se inicia con la felicidad primera de la lluvia sobre la tierra seca y llega a la pérdida total de la conciencia del tiempo y de todas las sensaciones. Isabel espera un hijo y la lluvia, la humedad creciente, van poco a poco borrando a los pocos personajes que la rodean: su padre, su madrastra, los guajiros, su esposo Martín... hasta caer en un profundo sopor.

2.2 *El título.* El título aporta información que no aparece en el relato y condiciona efectivamente al lector. *Monólogo*: aunque de carácter dramático, puede igualmente referirse a la técnica narrativa contemporánea; monólogo interior. Revela el punto de vista; narrador en primera persona; narrador y actor: Isabel. Por las limitaciones que le impone esta técnica al relato, nos vemos obligados a leer por encima del hombro del narrador, nos pone sobre aviso. *Isabel*: es el único sitio en donde se menciona el nombre de la narradora e inteligencia central. *Viendo llover*: construcción verbal de un gerundio más un infinitivo; el gerundio revela la acción sostenida, reiterativa de la lluvia...; mientras el infinitivo coloca la acción fuera del tiempo... la hace eterna. Sirve para crear una atmósfera subjetiva, ya que alguien —en este caso Isabel— contempla pasivamente la lluvia..., de larga tradición literaria y sentimental. *En Macondo*: circunstancial de lugar que sitúa la acción y al personaje en un escenario común a toda o casi toda la obra de Gabriel García Márquez; lugar paradigmático, esencialmente hispanoamericano y universal. Suena africano... y a las largas temporadas de lluvia en las zonas tropicales y selváticas, que dan origen a los grandes ríos... (Luego veremos como esa imagen africana parece complementarse: guajiros = negros, vaca = elefante.)

2.3 *El asunto y el tema.* El asunto del relato está expresado en el título mismo: es el monólogo de Isabel viendo llover en Macondo. Revela a su vez a otro narrador, ahora en tercera persona. El único elemento que falta conocer para completar el cuadro es que Isabel espera un hijo; lo más característico, ya que ha de ser el elemento epifánico de lo que realmente ocurre y clave iluminadora de la verdadera lectura del texto. El tema está aparentemente explícito, pero junto al tema

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*; p. 218.

principal se arremolina toda una constelación de temas. Es el hombre expuesto a los fenómenos naturales; la precariedad del hombre frente al tiempo y el desgaste natural de la materia: descomposición y decadencia —tema recurrente y preferido de Gabriel García Márquez—. Es un tema "vanguardista", según los términos de Lukács.

2.4 *El tono.* El tono o actitud del narrador frente a su asunto, es doble: objetivo-descriptivo y subjetivo-confesional. Hay una especie de impavidez en el narrador o de locura, en la que todo es posible. El tono es progresivo, como la creación de atmósfera; va desde lo más objetivo a lo más subjetivo. Se establece así una doble escritura: (1) objetiva-descriptiva: los detalles, los hábitos, la casa, la familia, el acontecer catastrófico; se revela en la precisión de los adjetivos y en la noción y registro del tiempo; (2) subjetiva: la íntima percepción de las cosas; distorsión sinestética de la realidad; se revela en las sensaciones y las imágenes irracionales e ilógicas de todo. Estas dos escrituras llevan progresiva y sutilmente a una tercera, que podría considerarse simbólica: la vaca, la lluvia, el tren, el jazmín, Martín, las noticias, el agua viscosa.

A pesar de la objetividad antes anotada y el elemento de sorpresa que ella representa con relación al contexto, nos preguntamos ¿no hay sentimientos en Isabel? ¿será esta impavidez descriptiva y narrativa una manifestación concreta de la locura implícita? Decisivamente el tono contribuye a la atmósfera, que va *in crescendo*, a través de la descripción del escenario, el tiempo, el embarazo, la catástrofe...

2.5. *Estructura o composición.* Veamos todos esos elementos en el conjunto orgánico, en la composición o estructura que es el relato mismo. Constituido por catorce párrafos el cuento presenta el siguiente esquema: Introducción (párrafo 1), cuerpo (párrafos 2-13), conclusión o desenlace (párrafo 14). El cuerpo del relato puede dividirse en seis momentos: I. La felicidad que trae la lluvia (párrafo 2); II. La tarde del domingo y la llegada del lunes (párrafos 3-4); III. El martes y la aparición de la vaca en el patio (párrafo 5-7); IV. El ambiente sobrecogedor del miércoles (párrafo 8); V. La catástrofe (párrafos 9-11); VI. El jueves: la dislocación total. la pérdida de nociones.

2.5.1. *El comienzo.* Veamos el comienzo del cuento:

El invierno se precipitó un domingo a la salida de misa. La noche del sábado había sido sofocante. Pero aún en la mañana del domingo no se pensaba que pudiera llover. Después de misa, antes de que las mujeres tuviéramos tiempo de encontrar el broche de las sombrillas, sopló un viento espeso y oscuro que barrió en una amplia vuelta redonda el polvo y la dura yesca de mayo. Alguien dijo junto a mí: "Es viento de agua". Y yo lo sabía desde antes. Desde cuando salimos al atrio y me sentí estremecida por la viscosa sensación en el vientre. Los hombres corrieron hacia las casas vecinas con una mano en el sombrero y un pañuelo en la otra, protegiéndose del

viento y la polvareda. Entonces llovió. Y el cielo fue una sustancia gelatinosa y gris que aleteó a una cuarta de nuestras cabezas.³⁰

Bajo la aparente naturalidad atmosférica de un viento de lluvia notamos el augurio de una catástrofe. Ocurre sorpresivamente "un domingo a la salida de misa"; pero existía la premonición: "no se pensaba"..., pero "Yo lo sabía desde antes"... Hay una anticipación: "me sentí estremecida por la viscosa sensación en el vientre"..., que recuerda la visita de la Virgen a su prima Santa Isabel. Recuerda este comienzo las imágenes de algunos salmos y profecías: "sopló un viento espeso y oscuro que barrió en una amplia vuelta redonda el polvo y la dura yesca de mayo". "Entonces llovió". Y la imagen final del párrafo es el anuncio de la desgracia: ave agorera: "Y el cielo fue una sustancia gelatinosa y gris que aleteó a una cuarta de nuestras cabezas". La sensación es desagradable —"gelatinosa"—; antes ha dicho "viscosa"; revela una sensibilidad morbosa y sensual en una atmósfera cargada de resonancias religiosas, bíblicas: misa, viento, lluvia, sequía, ave...

2.5.2. *El cuerpo del relato.* El cuerpo de la narración es como hemos dicho, el proceso gradual y creciente de la lluvia: va desde la felicidad a la catástrofe, desde la sensación de cómoda alegría a la ruptura lógica y la enajenación mental. Veamos algunas de las imágenes y sensaciones:

Durante el resto de la mañana mi madrastra y yo estuvimos sentadas junto al pasamano, alegres de que la lluvia revitalizara el romero y el nardo sediente en las macetas después de siete meses de verano intenso, de polvo abrasante. Al mediodía cesó la reverberación de la tierra y un olor a suelo removido, a despierta y renovada vegetación, se confundió con el fresco y saludable olor de la lluvia con el romero... (p. 130)

Llovió durante toda la tarde en un solo tono. En la intensidad uniforme y apacible se oía caer el agua como cuando se viaja toda la tarde en un tren. Pero sin que lo advirtiéramos, la lluvia estaba penetrando demasiado hondo en nuestros sentidos. En la madrugada del lunes... nuestros sentidos habían sido colmados por la lluvia. Y en la mañana del lunes los había rebasado... La tierra áspera y parda de mayo se había convertido durante la noche en una sustancia oscura y pastosa parecida al jabón ordinario... Súbitamente me sentí sobrecogida por una agobiadora tristeza. (p. 130-132)

Llovió durante todo el lunes, como el domingo. Pero entonces parecía como si estuviera lloviendo de otro modo, porque algo distinto y amargo ocurría en mi corazón... (p. 132)

El martes apareció una vaca en el jardín. Parecía un promontorio de arcilla en su inmovilidad dura y rebelde, hundida las pezuñas en el barro y la cabeza doblegada. Durante la mañana los guajiros trataron de ahuyentarla con palos y ladrillos. Pero la

³⁰ Todas las citas de este texto están hechas sobre la edición de *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, en: *Ojos de perro azul*, Barcelona, Plaza & Janés, 1974, p. 129-140. La paginación irá inmediatamente después de cada cita.

vaca permaneció imperturbable en el jardín, dura, inviolable, todavía las pezuñas hundidas en el barro y la enorme cabeza humillada por la lluvia... (p. 132-133)

Al atardecer del martes el agua apretaba y dolía como una mortaja en el corazón. El fresco de la primera mañana empezó a convertirse en una humedad caliente y pastosa. La temperatura no era fría ni caliente; era una temperatura de escalofrío... Ya no veíamos sino el contorno de los árboles en la niebla, en un atardecer triste y desolado que dejaba en los labios el mismo sabor con que se despierta después de haber soñado con una persona desconocida... (p. 133)

Ese día perdimos el orden de las comidas. Mi madrastra sirvió a la hora de la siesta un plato de sopa simple y un pedazo de pan rancio. Pero en realidad no comíamos desde el atardecer del lunes y creo que desde entonces dejamos de pensar. Estábamos paralizados, narcotizados por la lluvia, entregados al derrumbamiento de la naturaleza en una actitud pacífica y resignada... (p. 134)

Tal vez el miércoles me habría acostumbrado a ese ambiente sobrecogedor si al llegar a la sala no hubiera encontrado la mesa recostada sobre la pared, los muebles amontonados encima de ella, y al otro lado, en un parapeto improvisado durante la noche, los baúles y las cajas con los utensilios domésticos. El espectáculo me produjo una terrible sensación de vacío... En la expresión de los hombres, en la misma diligencia con que trabajaban se advertía la crueldad de la frustrada rebeldía, de la forzada y humillante inferioridad bajo la lluvia. Yo me sentía sin dirección, sin voluntad. Me sentía convertida en una pradera desolada, sembrada de algas y líquenes, de hongos viscosos y blandos, fecundada por la repugnante flora de la humedad y las tinieblas... (p. 134-135)

Al mediodía del miércoles no había acabado de amanecer. Y antes de las tres de la tarde la noche había entrado de lleno, anticipada y enfermiza, con el mismo lento y monótono y despiadado ritmo de la lluvia en el patio. Fue un crepúsculo prematuro, suave y lúgubre, que creció en medio del silencio de los guajiros... Entonces fue cuando empezaron a llegar noticias de la calle. Nadie las traía a la casa. Simplemente llegaban, precisas, individualizadas, como conducidas por el barro líquido que corría por las calles y arrastraba objetos domésticos, cosas y cosas, destrozos de una remota catástrofe, escombros y animales muertos... (p. 136)

Aterrorizada, poseída por el espanto y el diluvio, me senté en el mecedor con las piernas encogidas y los ojos fijos en la oscuridad húmeda y llena de turbios presentimientos... (p. 136)

Tal vez había dormido un poco esa noche cuando desperté sobresaltada por un olor agrio y penetrante como el de los cuerpos en descomposición... Yo me sentía aterrorizada por aquella idea, pero Martín se volteó contra la pared y dijo con voz ronca y dormida: "Son cosas tuyas. Las mujeres embarazadas siempre están con imaginaciones." (p. 137)

Al amanecer del jueves cesaron los olores, se perdió el sentido de las distancias. La noción del tiempo, trastornada desde el día anterior, desapareció por completo. Entonces no hubo jueves. Lo que debía serlo fue una cosa física y gelatinosa que

habría podido apartarse con las manos para asomarse el viernes. Allí no había hombres ni mujeres. Mi madrastra, mi padre, los guajiros eran cuerpos adiposos e improbables que se movían en el tremedal del invierno. Mi padre me dijo: "No se mueva de aquí hasta cuando no le diga qué se hace", y su voz era lejana e indirecta y no parecía percibirse con los oídos sino con el tacto, que era el único sentido que permanecía en actividad. (p. 137-138)

2.5.3. *El final.* El desenlace del relato está cargado de ambigüedad:

No sé cuánto tiempo estuve hundida en aquel sonambulismo en que los sentidos perdieron su valor. Sólo sé que después de muchas horas incontables oí una voz en la pieza vecina. Una voz que decía: "Ahora puedes rodar la cama para ese lado". Era una voz fatigada, pero no voz de enfermo, sino de convaleciente. Después oí el ruido de los ladrillos en el agua. Permanecí rígida antes de darme cuenta de que me encontraba en posición horizontal. Entonces sentí el vacío inmenso. Sentí el trepidante y violento silencio de la casa, la inmovilidad increíble que afectaba todas las cosas. Y súbitamente sentí el corazón convertido en una piedra helada. "Estoy muerta —pensé—. Dios. Estoy muerta." Di un salto en la cama. Grité: "¡Ada, Ada!" La voz desabrida de Martín me respondió desde el otro lado: "No pueden oírte porque ya están afuera"... (p. 139)

El comentario final es desconcertante y sorprendente, pero nos da una clave para entender la circularidad del tiempo, perdido, enmarañado y abolido:

...Sólo entonces me di cuenta de que había escampado y de que en torno a nosotros se extendía un silencio, una tranquilidad, una beatitud misteriosa y profunda, un estado perfecto que debía ser muy parecido a la muerte. Después se oyeron pisadas en el corredor. Se oyó una voz clara completamente viva. Luego un vientecito fresco sacudió la hoja de la puerta, hizo crujir la cerradura, y un cuerpo sólido y momentáneo, como una fruta madura, cayó profundamente en la alberca del patio. Algo en el aire denunciaba la presencia de una persona invisible que sonreía en la oscuridad. "Dios mío" —pensé entonces, confundida por el trastorno del tiempo— "Ahora no me sorprendería de que me llamaran para asistir a la misa del domingo pasado." (p. 139-140)

La frase final parece iluminar el relato todo y pensamos en la posibilidad de que la acción pasada ha sido soñada por Isabel durante una corta enfermedad, durante una escalofriante noche de lluvia; pensamos que tal vez haya sido el trance pesadillesco y viscoso de un aborto.

2.6. *Conclusión.* Hay elementos un tanto imperfectos en el cuento; elementos meramente apuntados, que asoman y que no logran cuajar del todo ni esclarecer su significación: Martín, el cuerpo sólido, la presencia de una persona, Ada. (Esto tal vez pueda justificarse por la brevedad del relato o por ser un desprendimiento de *La hojarasca*...)

...El cuento, —hemos dicho en otra ocasión al hablar de las creaciones de Edwin Figueroa— por su parte, exige poco tiempo al lector ocupado o con prisa y la

economía de detalles y elaboración cuidada facilita su interpretación. Lo mismo que el romance, su visión de la vida y del mundo es fragmentaria; recoge un incidente único, revelador del conflicto de su personaje. Por eso al igual que el poema narrativo, se presta al misterio cargado de sugerencias, al efectismo dramático, al simbolismo, al lirismo³¹...

Este cuento que hemos examinado tiene unidad: un incidente, la lluvia catástrofica; una misma impresión en tono ascendente; un mismo estado mental en la protagonista, que cada vez se hace más evidente, más expreso. Tiene un comienzo y un final artísticos: un comienzo cargado de presagios y augurios negativos; el final es sorpresivo e ilumina, sin embargo, el cuento todo y nos devuelve al comienzo. El cuento queda así enmarcado. Tiene un desarrollo ascendente: la dislocada realidad psicológica de Isabel, que se ve agravada por el punto de vista en primera persona. El relato está revestido de simbolismo y sicologismo: introduce un realismo clínico que no permite lo alegórico ni lo didáctico moralizante.

3. *Segundo momento. La siesta del martes: Con Hemingway en un pueblo.* Este cuento aparece publicado por vez primera en 1962 en la edición mexicana de *Los funerales de la Mamá Grande*³² y sirve de apertura al libro.

3.1. *Contenido.* *La siesta del martes* nos narra la visita de una mujer y una niña a un pueblo que se halla sumido en el sopor de la siesta. Han venido en tren desde su pueblo y el incidente central es su entrevista con el párroco para solicitarle la llave del cementerio. Entonces sabemos que el ladrón que han enterrado allí la semana anterior, sin identificación alguna, es hijo de esa mujer y ella desea colocar sobre su tumba las flores que ha traído consigo.

3.2. *Título. El asunto y el tema.* El título apunta al momento en que ocurre la acción. No tiene nada de extraordinario; pretende ser totalmente anodino: un día como otro cualquiera; la hora: amodorrante de calor y digestión. Un pueblo de tradición hispánica, que disfruta de la siesta en un "martes, ni te cases ni te embarques, ni de tu familia te apartes". Es, por lo tanto, revelador del asunto: La visita a la hora de la siesta de una mujer y su hija a un pueblo caluroso del trópico americano. El tema o idea central recuerda *La hojarasca* y *Antígona*: la dignidad humana orgullosamente sostiene al ser humano aún dentro de la pobreza, el pecado o la deshonra; la maternidad hace lo mismo.

3.3. *El tono.* El tono es objetivo, impersonal, informativo, detallista; claro y reverberante como la atmósfera misma; gravita la premonición de alguna hostil agresión hacia "la madre del ladrón". El punto de vista corrobora el tono: autor omnisciente, pero con una inteligencia central: la mujer o la niña. Todo lo que conocemos es lo que ellas pueden ver... Coincide la mirada objetiva del autor con la actitud de cerrada y digna obstinación de la madre.

³¹ L. de Arrigoitia, *Prólogo*, en: Edwin Figueroa, *Sobre este suelo*, San Juan de Puerto Rico, La Milagrosa, 1962, p. xi.

³² Véase nota 11. Todas las citas de este texto están hechas sobre la edición española, Barcelona, Plaza & Janés, 1974, p. 11-20. La paginación irá inmediatamente después de cada cita.

3.4. *La atmósfera.* La atmósfera es conflictiva y contrastada: la modorra del pueblo y sus habitantes frente a la actitud alerta y altiva de la mujer. Hay la dura expectativa del que visita la casa o el pueblo enemigos... Luego el pueblo despierta y espera... acecha...

A pesar de su brevedad y sobriedad de recursos hay en el cuento escenas descriptivas: el paisaje que se ve por la ventanilla del tren, los personajes, el tren mismo, el pueblo, la casa parroquial... Las escenas narrativas recogen la acción y la retrospectión; pero son las escenas dramáticas las de mayor importancia artística: diálogo breve, cortante, denso, aparentemente casual, pero lleno de ricas connotaciones...

3.5. *Estructura o composición.* La composición es muy sencilla. La presentación de los viajeros en el tren sirve de introducción (párrafos 1-5); luego el cuerpo: I. El viaje en el tren y los preparativos para la llegada (párrafos 6-12); II. Descripción del pueblo a la hora de la siesta (párrafos 13-14); III. Primera parte de la entrevista con el párroco (párrafos 15-27); IV. Retrospección: la noche del intento de robo (párrafo 28); V. La segunda parte de la entrevista (párrafos 29-34). El final es muy dramático y cargado de suspenso (párrafo 35...)

3.5.1. *El comienzo.* La introducción es esencialmente descriptiva; es la presentación y caracterización de la niña y la mujer. Son dos criaturas extrañas que se mueven fuera de su escenario cotidiano, pobres y de luto. Y al fondo: la visión panorámica que ofrece la ventanilla; visión cinematográfica en la que lo estático se hace dinámico según avanza el tren: el corredor de roca que separa la región costanera de la región platanera. Se nos da una visión objetiva, sin sentimiento, de la compañía bananera... Tiempo: son las once de la mañana.

Eran los únicos pasajeros en el escueto vagón de tercera clase. Como el humo de la locomotora siguió entrando por la ventanilla, la niña abandonó el puesto y puso en su lugar los únicos objetos que llevaban; una bolsa de material plástico con cosas de comer y un ramo de flores envuelto en papel de periódicos. Se sentó en el asiento opuesto, alejada de la ventanilla, frente a su madre. Ambas guardaban un luto riguroso y pobre.

La niña tenía doce años y era la primera vez que viajaba. La mujer parecía demasiado vieja para ser su madre, a causa de las venas azules en los párpados y del cuerpo pequeño, blando y sin formas, en un traje cortado como una sotana. Viajaba con la columna vertebral firmemente apoyada contra el espaldar del asiento, sosteniendo en el regazo con ambas manos una cartera de charol desconchado. Tenía la serenidad escrupulosa de la gente acostumbrada a la pobreza. (p. 11-12)

En ese retrato hay un deseo implícito de evitar todo sentimentalismo; toda frase demasiado teñida de valoración moral; se evita el juicio. Sin embargo, cada frase está cargada de una profunda connotación: los ojos con sus venas azules revelan cansancio, vigilia, llanto; el cuerpo ya sin forma, desgaste prematuro; y el traje, austeridad sin coquetería y anuncia a su antagonista: es negro y "cortado como una sotana". La posición del cuerpo denuncia que es una mujer voluntariosa, digna, orgullosa; y el gesto enérgico, casi una crispación, con que sostiene la

cartera, su pobreza, caudal y continente y evoca la imagen maternal de *La Pietá*. Cada párrafo termina con un resumen moral: "Ambas guardaban un luto riguroso y pobre"; "Tenía la serenidad escrupulosa de la gente acostumbrada a la pobreza". Desgracia y pobreza se soportan con una gran presencia de ánimo, rayana en la virtud heroica, nunca se cae en la miseria moral.

3.5.2. *El cuerpo del relato*. En el primer momento del cuerpo de la composición —el viaje y los preparativos para la llegada— se combinan en forma entremezclada la descripción y la narración: la descripción de los exteriores y del vagón queda fundida a la narración de las actividades de los personajes; contraste e iluminación. Afuera y adentro:

... Afuera, en el misterioso silencio de las plantaciones, la sombra tenía un aspecto a limpio. Pero el aire estancado dentro del vagón olía a cuero sin curtir... (p. 12)

El almuerzo de las dos mujeres es sobrio, pero con los elementos esenciales de una comida completa: queso, pan de maíz, galleta dulce... Evidentemente son gentes venidas a menos. Los mandatos de la madre a la niña son igualmente reveladores. No quiere confesar miseria: "—Ponte los zapatos —dijo." No quiere aparentar descuido: "—Péinate —dijo." No quiere deber favores ni tampoco quiere la compasión.

Si tienes ganas de hacer algo, hazlo ahora —dijo la mujer—. Después, aunque te estés muriendo de sed no tomes agua en ninguna parte. Sobre todo, no vayas a llorar. (p. 13)

El último párrafo de este primer momento, nos revela un común entendimiento entre la mujer y la niña y la seguridad que ésta le ofrece a su hija a pesar del rigor de sus mandatos:

La niña aprobó con la cabeza. Por la ventanilla entraba un viento ardiente y seco, mezclado con el pito de la locomotora y el estrépito de los viejos vagones. La mujer enrolló la bolsa con el resto de los alimentos y la metió en la cartera. Por un instante, la imagen total del pueblo, en el luminoso martes de agosto, resplandeció en la ventanilla. La niña envolvió las flores en los periódicos empapados, se apartó un poco más de la ventanilla y miró fijamente a su madre. Ella le devolvió una expresión apacible. El tren acabó de pitar y disminuyó la marcha. Un momento después se detuvo. (p. 13-14)

El segundo momento —la descripción del pueblo a la hora de la siesta— ha sido anticipado en la expectativa del párrafo anterior y su imagen luminosa en la ventanilla:

No había nadie en la estación. Del otro lado de la calle, en la acera sombreada por los almendros, sólo estaba abierto el salón de billar. El pueblo flotaba en el calor. La mujer y la niña descendieron del tren, atravesaron la estación abandonada cuyas baldosas empezaban a cuartearse por la presión de la hierba, y cruzaron la calle hasta la acera de sombra.

Eran casi las dos. A esa hora, agobiado por el sopor, el pueblo hacía la siesta. Los almacenes, las oficinas públicas, la escuela municipal, se cerraban desde las once y no volvían a abrirse hasta un poco antes de las cuatro, cuando pasaba el tren de regreso. Sólo permanecían abiertos el hotel frente a la estación, su cantina y su salón de billar, y la oficina del telégrafo a un lado de la plaza. Las casas, en su mayoría construidas sobre el modelo de la compañía bananera, tenían las puertas cerradas por dentro y las persianas bajas. En algunas hacía tanto calor que sus habitantes almorzaban en el patio. Otros recostaban un asiento a la sombra de los almendros y hacían la siesta sentados en plena calle. (p. 14)

Este pueblo responde a la imagen cinematográfica de los pueblos del oeste norteamericano; es un pueblo aparentemente abandonado, un cementerio. Es el típico *Dead City* después de la fiebre del oro. El lapso de la siesta marca el tiempo del cuento: desde las once hasta las cuatro, cuando vuelve a pasar el tren de regreso. Los almendros, sembrados por José Arcadio Buendía, el fundador de Macondo, son la única nota de vida en el pueblo; ellos dan sombra, frescura, amparo, protección.

La primera parte de la entrevista recoge la conversación con la hermana del cura desde la calle y la descripción del interior de la casa parroquial, que en sus detalles nos hace recordar un tribunal de justicia o de la inquisición:

... La angosta sala de espera era pobre, ordenada y limpia. Al otro lado de una baranda de madera que dividía la habitación, había una mesa de trabajo, sencilla, con un tapete de hule, y encima de la mesa una máquina de escribir primitiva junto a un vaso con flores. Detrás estaban los archivos parroquiales. Se notaba que era un despacho arreglado por una mujer soltera. (p. 15-16)

La hermana soltera y cegata del cura sirve para destacar la maternidad y la clarividencia de esta mujer. La descripción, caracterización y diálogo inicial con el párroco están contaminados por la digna actitud de la mujer que se mantiene firme y resuelta frente a la autoridad eclesiástica por él representada. La actitud ambigua del sacerdote, su incomprensión, se revelan en el uso de los lentes de gruesos cristales, como su hermana, y en las manos: "El pelo que le faltaba en la cabeza le sobraba en las manos".

La epifanía o dato iluminador del relato se encuentra en esta sección, cuando se nos dice el motivo de la visita:

—¿Qué tumba va a visitar? —le preguntó.

—La de Carlos Centeno —dijo la mujer.

—¿Quién?

—Carlos Centeno —repitió la mujer.

El padre siguió sin entender.

—Es el ladrón que mataron aquí la semana pasada —dijo la mujer en el mismo tono—. Yo soy su madre. (p. 16)

A renglón seguido se describe el primer encuentro entre el padre y la madre; es como una especie de round de boxeo —la comparación no es arbitraria—.

El sacerdote la escrutó. Ella lo miró fijamente, con un dominio reposado, y el padre se ruborizó. Bajó la cabeza para escribir. A medida que llenaba la hoja pedía a la mujer los datos de su identidad, y ella respondía sin vacilación, con detalles precisos, como si estuviera leyendo. El padre empezó a sudar... (p. 16)

La retrospectiva provocada por las palabras de la mujer —por su identificación del ladrón anónimo muerto la semana anterior— detiene la acción, la entrevista, para ofrecernos los datos como si se tratara de la información redactada en una denuncia oficial. Allí se nos dan los antecedentes y por los detalles, que corresponden a la materia novelada en *Cien años de soledad*, sabemos que estamos en Macondo.

Todo había empezado el lunes de la semana anterior, a las tres de la madrugada y a pocas cuadras de allí. La señora Rebeca, una viuda solitaria que vivía en una casa llena de cachivaches, sintió a través del rumor de la llovizna que alguien trataba de forzar desde afuera la puerta de la calle. Se levantó, buscó a tientas en el ropero un revólver arcaico que nadie había disparado desde los tiempos del coronel Aureliano Buendía, y fue a la sala sin encender las luces. Orientándose no tanto por el ruido de la cerradura como por un terror desarrollado en ella por 28 años de soledad, localizó en la imaginación no sólo el sitio donde estaba la puerta sino la altura exacta de la cerradura. Agarró el arma con las dos manos, cerró los ojos y apretó el gatillo. Era la primera vez en su vida que disparaba un revólver. Inmediatamente después de la detonación no sintió nada más que el murmullo de la llovizna en el techo de zinc. Después percibió un golpecito metálico en el andén de cemento y una voz muy baja, apacible, pero terriblemente fatigada: "Ay, mi madre." El hombre que amaneció muerto frente a la casa, con la nariz despedazada, vestía una franela a rayas de colores, un pantalón ordinario con una sogá en lugar de cinturón, y estaba descalzo. Nadie lo conocía en el pueblo. (p. 17)

En ese denso párrafo encontramos incontables detalles que establecen una relación con este relato y con *Cien años de soledad*: Rebeca, un revólver arcaico, el coronel Aureliano Buendía, 28 años de soledad. Esto sirve para aclarar la duda que en la novela deja la muerte de José Arcadio y el posible crimen perpetrado por Rebeca. La frase "Ay, mi madre" establece su parentesco y a la vez crea una especie de ritmo en el suspenso con la otra frase hermana "Yo soy su madre". Los detalles de la pobreza tal como se manifiestan en su ropa vienen a corroborar la imagen de la madre y la niña en el tren, sobre todo el detalle de los zapatos que tanto incomodan a la niña, porque ella como él parece estar acostumbrada a ir descalza.

En la segunda parte de la entrevista prosigue la acción detenida por la retrospectiva. De pronto el ser anónimo entra en la historia, con nombre y familia. Todo se dice como en la información casual al margen del formulismo de un proceso burocrático. El diálogo es extraordinario; la genialidad es más cinematográfica que narrativa. Después de hacerla firmar para poder entregarle la llave:

El párroco suspiró.

—¿Nunca trató de hacerlo entrar por el buen camino?

La mujer contestó cuando acabó de firmar.

—Era un hombre muy bueno.

El sacerdote miró alternativamente a la mujer y a la niña y comprobó con una especie de piadoso estupor que no estaban a punto de llorar. La mujer continuó inalterable:

—Yo le decía que nunca robara nada que le hiciera falta a alguien para comer, y él me hacía caso. En cambio, antes, como boxeaba, pasaba hasta tres días en la cama postrado por los golpes.

—Se tuvo que sacar todos los dientes —intervino la niña.

—Así es —confirmó la mujer—. Cada bocado que me comía en ese tiempo me sabía a los porrazos que le daban a mi hijo los sábados a la noche.

—La voluntad de Dios es inescrutable —dijo el padre.

Pero lo dijo sin mucha convicción, en parte porque la experiencia lo había vuelto un poco escéptico, y en parte por el calor... (p. 18)

El resto de diálogo se resume en forma indirecta, provocando así la distensión después del choque entre ambos personajes antagónicos.

3.5.3. *El final.* El final es muy dramático y en él se registra el momento previo a la salida, pero no la salida misma, como en el final de *La hojarasca*. Aquí se nos ofrecen los datos que justifican los preparativos en el tren antes de llegar al pueblo: la esperada hostilidad...

La mujer parecía no haber comprendido hasta entonces. Trató de ver la calle a través de la red metálica. Luego le quitó el ramo de flores a la niña y empezó a moverse hacia la puerta. La niña la siguió.

—Esperen a que baje el sol —dijo el padre.

—Se van a derretir —dijo la hermana, inmóvil en el fondo de la sala—. Espérense y les presto una sombrilla.

—Gracias —replicó la mujer—. Así vamos bien.

Tomó a la niña de la mano y salió a la calle. (p. 19-20)

3.6. *Conclusión.* Toda novela o todo cuento ofrece en el desarrollo de su trama y en la contrastada o complementaria materia de su relato una especie de imagen totalizadora, un paradigma o una parábola, que en ocasiones toma la forma más explícita de una alegoría. En este caso, trabajado en la forma pulida del metal, el relato en su sobria o austera perfección echa luces contrastadas o análogas por medio de la elusión o la alusión. El incidente —la visita— ilumina la vida del pueblo, pero sobre todo el encuentro de la *madre y el padre* nos lleva a plantearnos los problemas socioeconómicos y artísticos del realismo social o crítico, resueltos aquí con maravillosa genialidad. El encuentro provoca la revisión crítica de instituciones y de creaciones socioeconómicas, tan diversas como la moral, la economía, la mala distribución de la riqueza, la pobreza, la maternidad, la caridad. Hay un principio socialista —presente también en *El coronel no tiene quien le escriba*— que aquí queda artísticamente ilustrado: el respeto al hombre, *per se*, no por imposiciones religiosas, legales, sociales o económicas. Esa dignidad que ambos personajes —la madre y el coronel— evidencian cuando rechazan el aceptar un paraguas para protegerse, un paraguas que es símbolo evidente del paternalismo tanto del cura párroco, como de don Sabas.

—Yo le decía que nunca robara nada que le hiciera falta a alguien para comer, y él me hacía caso. En cambio, antes, como boxeaba, pasaba hasta tres días en la cama

4. *Tercer momento. Los funerales de la Mamá Grande: De la mano de Pantagrúel. Los funerales de la Mamá Grande*³³ es el cuento que cierra el libro del mismo título y el colocarlo al final, en los límites de la colección, parece denunciar que el relato es algo diferente al resto o el anticipo de un nuevo estilo. Consideramos que con él se inicia el tercer momento o el tercer estilo de Gabriel García Márquez.

4.1. *Contenido.* Este cuento, dos veces más extenso que los dos anteriormente examinados, recoge como incidente único la muerte y los funerales de una poderosa mujer macondina que con su desaparición conmueve al pueblo, la nación y al mundo entero, inclusive la Santa Sede. El tono admirativo, por no decir aspavientoso, de la gente del pueblo y de los medios noticiosos hacen de tan magno acontecimiento una ocasión propicia para grandes ceremoniales y ferias pueblerinas.

4.2. *El título.* El título apunta al incidente central del cuento: muerte, velorio, entierro; al personaje central: agente catalítico que provoca todo un cataclismo local, nacional e internacional. Hay ironía en el nombre; parece enfrentar Papa y Mamá...; evoca a Papa Doc y recuerda la expresión de sur y oeste norteamericanos para referirse a las mujeres gruesas: *Big Mama*.

4.3. *El asunto y el tema.* El asunto es, por lo tanto, lo apuntado por el título: los funerales de la matriarca macondina. El tema es el poder: terreno, político, económico, social y religioso; el poder de la propaganda y el periodismo, también aparece. La susceptibilidad del poder a deteriorarse o corromperse aparece apuntada en el tono de ironía, exageración, grandilocuencia hueca; en la fuerza persuasiva, legendaria o mítica que hace de la palabra un instrumento de propaganda. Este cuento está escrito en el tono propio de un pregón callejero, de los titulares de prensa, de los anuncios rimados y cantados de la propaganda comercial y política. El punto de vista es por lo tanto el de tercera persona, autor omnisciente que asume la perspectiva de la mentalidad popular. La mentalidad popular es sin lugar a dudas el punto de partida y a la vez el objeto de toda la propaganda contemporánea.

4.4. *La atmósfera.* La exageración, el recargamiento enumerativo de la frase barroca y el tono, los acontecimientos locales, nacionales e internacionales, los elementos inverosímiles y absurdos junto a los realistas, hacen de la atmósfera de este cuento un pregón increíble, en donde todo está inflado hasta lo grotesco y en donde la muerte ha pasado a ser un festín inaudito. Son éstas las cosas tradicionalmente achacadas a Hispanoamérica y al trópico. La caricatura pantagruélica sirve para denunciar los grandes males sociales y políticos, religiosos y económicos, como en el arte de Rabelais. Como allí, toda esta exuberancia anuncia un crepúsculo, un fin. Veamos.

³³ Véase nota 19. Todas las citas están hechas sobre el texto de la edición española: Barcelona, Plaza & Janés, 1974, p. 119-140.

4.5. *La estructura.* Introducción y conclusión sirven para enmarcar el cuerpo del relato. Dos párrafos al comienzo y uno final sirven para darnos la perspectiva clave para la lectura más adecuada del relato y la interpretación más acertada del cuento: tono, punto de vista, atmósfera y estilo; hasta la moraleja: todos somos víctimas deleitosas de nuestro propio engaño. El cuerpo del relato está constituido por tres asedios a la última voluntad y muerte de la poderosa mujer —párrafos 3-6, 7-11, 12-20—, la resonancia y efecto de su muerte en la capital de país —párrafos 21-26—, la venida del Papa —párrafos 27-30— y finalmente el entierro (párrafos 31-34). Como en *Cien años de soledad* la forma aparentemente tradicional del cuento se ve distorsionada gravemente por el tono y el estilo...

4.5.1. *El comienzo.* Recuerda este comienzo un titular sensacionalista en el que se alude a los dictadores hispanoamericanos y africanos, gente del tercer mundo y en el que se mezcla indiscriminadamente lo real y lo maravilloso:

Esta es, incrédulos del mundo entero, la verídica historia de la Mamá Grande, soberana absoluta del reino de Macondo, que vivió en función de dominio durante 92 años y murió en olor de santidad un martes de septiembre pasado, y a cuyos funerales vino el Sumo Pontífice. (p. 119)

Hay ironía cuando dice "incrédulos del mundo", ya que suele ocurrir todo lo contrario, la gente siempre cree todo lo que aparece impreso o que ofrecen los medios noticiosos; "la verdadera historia" es toda falsedad, como realidad y como interpretación; la presencia de una "soberana absoluta" en tierras americanas es un anacronismo político, social y económico en pleno siglo XX; y su "reino de Macondo" la convierte, necesariamente en una reina de la baraja o de carnaval. Igualmente inaceptable es el paralelismo de fuerzas encontradas —remedo del poder pontifical—: poder y santidad. Hay, sin embargo, una nota profética en la visita del Papa, ya que este cuento se escribe mucho antes de que el Papa Paulo VI visitara Colombia con ocasión del Congreso Eucarístico.

En el segundo párrafo, hermano del final, se estableció el momento y el género propicios al relato:

Ahora que la nación sacudida en sus entrañas ha recobrado el equilibrio; ahora que los gaiteros de San Jacinto, los contrabandistas de la Guajira, los arroceros del Sinú, las prostitutas de Guacamayal, los hechiceros de la Sierpe y los bananeros de Aracataca han colgado sus toldos para restablecerse de la extenuante vigilia, y que han recuperado la serenidad y vuelto a tomar posesión de sus estados el presidente de la república y sus ministros y todos aquellos que representaron el poder público y a las potencias sobrenaturales en la más espléndida ocasión funeraria que registren los anales históricos; ahora que el Sumo Pontífice ha subido a los Cielos en cuerpo y alma, y que es imposible transitar en Macondo a causa de las botellas vacías, las colillas de cigarrillos, los huesos roídos, las latas y trapos y excrementos que dejó la muchedumbre que vino al entierro, ahora es la hora de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores (p. 119-120)

El párrafo está compuesto sobre la reiterada aparición del adverbio de tiempo *ahora*, que aparece en cuatro ocasiones creando así una especie de ritmo en la prosa que culmina cuando dice "ahora es la hora". En este comienzo encontramos la anticipación del desenlace o momento final, posterior al funeral de la matriarca macondina. En él se nos da una visión del poder bastante atrabiliaria y se nos apunta al poder político mezclado con una enumeración geopopularista en la que se funden gaiteros, contrabandistas, arroceros, prostitutas, hechiceros y bananeros; quedan igualmente unidos el poder político de la república y el poder religioso del Papa, el poder público y las potencias sobrenaturales; el Papa que sube "a los Cielos en cuerpo y alma" y el detritus que ha dejado la muchedumbre al concluir las festividades funerarias. Poder político, religioso y popular aparecen mezclados, revueltos en la caricatura que va acompañada de un titular sensacionalista: "la más espléndida ocasión funeraria que registran los anales de la historia".

Ese titular apunta, igualmente, a un nuevo aspecto: ironía y mofa del anacronismo metodológico de los historiadores oficiales. Esta historia o relato, que aparece tener todos los visos de un chisme de pueblo, hay que contarla ahora —"ahora es la hora—, "recostar un taburete a la puerta de la calle... antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores". Exige, pues, una revisión de los métodos oficiales de la historia, ya que estos no son capaces de ver ni registrar el cambio, pero el pueblo sí. De ahí la irónica reiteración de "la verídica historia", "los anales históricos", "los historiadores", en contraposición a este relato.

4.5.2. *El cuerpo*. El cuerpo del relato está integrado por tres acercamientos o asedios a la "conmoción nacional" que representa la última voluntad y muerte de la Mamá Grande. Los tres están constituidos de manera semejante: de los datos concretos se pasa a la presentación del poder como algo intangible, inefable, legendario.

El primer asedio se inicia con la frase "Hace catorce semanas"... y nos habla de los dos sobrinos preferidos —a falta de hijos— Nicanor y Magdalena, que son en cierto modo remedos de José Arcadio y Remedios la bella. Inmediatamente después siguen las frases en que se establece la leyenda del poder: "A nadie se le había ocurrido pensar que la Mamá Grande fuera mortal", "una hegemonía de dos siglos", "nadie conocía el origen, ni los límites, ni el valor real del patrimonio" de "la matrona más rica y poderosa del mundo".

El segundo asedio se inicia con la frase "En la primera semana de dolores"... y se nos presenta a dos personajes claves en estas circunstancias: el médico y el párroco. Y la leyenda del poder queda concretada en la visión legendaria del cumpleaños de la Mamá Grande. Hay en esta sección elementos que también son propios de *Cien años de soledad*: Aureliano Buendía, las ventas, peleas de gallos, loterías, bailes con pianola y compromisos matrimoniales... "Aquella visión medieval pertenecía no sólo al pasado de la familia, sino al pasado de la nación"... "la Mamá Grande se esfumaba en su propia leyenda."

El tercer asedio se inicia con la frase "Su hora era llegada". El miedo a que la propia familia le robe, la obliga a tener los puños cerrados todo el tiempo para evitar que le sustraigan los anillos. Es el momento de hacer testamento —"veinticuatro folios con letra muy clara"— de los bienes materiales enumerados: tierras y

medianeros, animales y tres vasijas enterradas. Pero lo más curioso de este testamento es la enumeración de los bienes morales, la lista de su patrimonio invisible:

La riqueza del subsuelo, las aguas territoriales, los colores de la bandera, la soberanía nacional, los partidos tradicionales, los derechos del hombre, las libertades ciudadanas, el primer magistrado, la segunda instancia, el tercer debate, las cartas de recomendación, las constancias históricas, las elecciones libres, las reinas de la belleza, los discursos trascendentales, las grandiosas manifestaciones, las distinguidas señoritas, los correctos caballeros, los pundonorosos militares, su señoría ilustrísima, la corte suprema de justicia, los artículos de prohibida importación, las damas liberales, el problema de la carne, la pureza del lenguaje, los ejemplos para el mundo, el orden jurídico, la prensa libre pero responsable, la Atenas sudamericana, la opinión pública, las lecciones democráticas, la moral cristiana, la escasez de divisas, el derecho de asilo, el peligro comunista, la nave del estado, la carestía de la vida, las tradiciones republicanas, las clases desfavorecidas, los mensajes de adhesión (p. 129-130)

Esta lista inverosímil de abstracciones recoge, como en un cajón de sastre, las frases estereotipadas del periodismo contemporáneo y en una enumeración caótica llena de humor, la tradición falsamente republicana de Colombia y de Hispanoamérica. Entre bromas y veras, en uno de los momentos más iluminadores del relato y de la obra toda de García Márquez, se nos ofrece una de las críticas más duras a la realidad económica, política y social de los países suramericanos.

El momento que sigue —resonancia de tan magno acontecimiento en la capital de país— contribuye igualmente a la distorsión creciente de la figura de la Mamá Grande: su retrato se reproduce por todas partes en la "capital remota y sombría; "el orden social había sido rozado por la muerte". La acumulación de datos exagerados contribuye a que la figura macondina se haga cada vez más alusiva en su leyenda, hasta adquirir dimensiones míticas:

... Durante muchos años la Mamá Grande había garantizado la paz social y la concordia política de su imperio, en virtud de los tres baúles de cédulas electorales falsas que formaban parte de su patrimonio secreto... Ella era la prioridad del poder tradicional sobre la autoridad transitoria, el predominio de la clase sobre la plebe, la trascendencia de la sabiduría divina sobre la improvisación mortal... velaba por el bienestar de los asociados así tuviera para lograrlo que recurrir a la trapisonda o al fraude electoral... Aquel celo patriótico le acreditaba para los más altos honores... (p. 132)

El estilo de esta parte corresponde a la oratoria política, a la prosa periodística o a la historia académica, francamente demagógica. Se denuncian de este modo las tramoyas políticas nacionales y las dificultades que tiene el presidente para poder asistir a los funerales.

En el momento siguiente —la resonancia internacional— sirve para caricaturizar el magno acontecimiento. La prensa italiana da informes de lo ocurrido y el Papa se ve obligado a trasladarse al país y llega antes que el presidente, enredado en dificultades protocolarias.

... Al crepúsculo, los profundos dobles de la Basílica de San Pedro se entreveraron con los broncees cuarteados de Macondo. Desde su toldo sofocante, a través de los caños intrincados y las ciénagas sigilosas que marcaban el límite del Imperio Romano y los hatos de la Mamá Grande, el Sumo Pontífice oyó toda la noche la bullaranga de los monos alborotados por el paso de las muchedumbres. En su itinerario nocturno la canoa pontificia se había ido llenado de costales de yuca, racimos de plátanos verdes y huacales de gallinas, y de hombres y mujeres que abandonaban sus ocupaciones habituales para tentar fortuna con cosas de vender en los funerales de la Mamá Grande. Su Santidad padeció esa noche, por primera vez en la historia de la Iglesia, la fiebre de la vigilia y el tormento de los zancudos... (p. 135)

Y concluye este momento y la espera del Papa con la aparición de un personaje —Pastor Pastrana— que por algunas características y el ser un pregonero nos hacen pensar en el narrador de este relato:

... Así vivió semanas interminables y meses alargados por la expectativa y el calor, hasta que Pastor Pastrana se plantó con su redoblante en el centro de la plaza y leyó el bando de la decisión. Se declaraba turbado el orden público, tarrataplán, y el presidente de la república, tarrataplán, disponía de las facultades extraordinarias, tarrataplán, que le permitían asistir a los funerales de la Mamá Grande, tarrataplán, rataplán, plan, plan. (p. 136-137)

El desfile funerario —último momento del cuerpo del relato— nos adelanta un tipo de espectáculo semejante al que hemos de encontrar con mucha frecuencia en los relatos *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira...*

El gran día era venido. En las calles congestionadas de ruletas, fritangas y mesas de lotería, y hombres con culebras enrolladas en el cuello, que pregonaban el bálsamo definitivo para curar la erisipela y asegurar la vida eterna; en la placita abigarrada donde las muchedumbres habían colgados sus toldos y desenrollado sus petates, apuestos ballesteros despejaron el paso a la autoridad. Allí estaban, en espera del momento supremo, las lavanderas del San Jorge, los pescadores de perlas del Cabo de Vela, los atarrayeros de Ciénaga, los camareros de Tasajera, los brujos de la Mojana, los salineros de Manaure, los acordeoneros de Valledupar, los chalanes de Ayapel, los papayeros de San Pelayo, los mamadores de gallo de La Cueva, los improvisadores de las Sabanas de Bolívar, los camajanes de Rebolo, los bogas del Magdalena, los tinterillos de Mompo, además de los que se enumeran al principio de esta crónica, y muchos otros... (p. 137)

Aparecen entre otros los veteranos del coronel Aureliano Buendía, para solicitar del presidente el pago de sus pensiones. El desfile lo inicia el poder público, siguen "las reinas nacionales de todas las cosas habidas y por haber", luego el féretro y finalmente el Papa.

4.5.3. *El final.* La conclusión del relato incluye el último párrafo. En él se nos describe el fin de una época histórica y la incapacidad de muchos para percibir la trascendencia del hecho: "Obnubilado por el espectáculo del poder, el populacho no determinó"... "Nadie vió"... "ni reparó"... "Nadie advirtió"... Pero, sin embargo:

... Lo único que para nadie pasó inadvertido en el fragor de aquel entierro, fue el estruendoso suspiro de descanso que exhalaban las muchedumbres cuando se cumplieron los catorce días de plegarias, exaltaciones y ditirambos, y la tumba fue sellada con una plataforma de plomo. Algunos de los allí presentes dispusieron de la suficiente clarividencia para comprender que estaban asistiendo al nacimiento de una nueva época...(p. 139)

En una visión aérea se nos presenta a los ilustres como aves de rapiña: "el ávido aleteo", "la vigilante sombra de gallinazos que siguió al cortejo por las ardientes callecitas de Macondo", "que al paso de los ilustres éstas se iban cubriendo de pestilente rastro de desperdicios." Y la familia por su parte, cierra la casa y "desmontaron las puertas, desenclavaron las tablas y desenterraron los cimientos para repartirse la casa"; alegoría no cumplida en *Casa tomada* de Julio Cortázar y evidente homenaje al escritor argentino. Es interesante destacar, igualmente, las características del suspiro emitido por la muchedumbre, que contiene los elementos propios de una guerra o revolución: "el fragor de aquel entierro", "el estruendoso suspiro".

Y ahora, eliminada la amenaza del poder de la matriarca macondina, todo vuelve a su cauce verdadero y nos remontamos al comienzo de la narración:

... Ahora podía el Sumo Pontífice subir al cielo en cuerpo y alma, cumplida su misión en la tierra, y podía el presidente de la república sentarse a gobernar según su buen criterio, y podían las reinas de todo lo habido y por haber casarse y ser felices y engendrar y parir muchos hijos, y podían las muchedumbres colgar sus toldos según su leal modo de saber y entender en los desmesurados dominios de la Mamá Grande, porque la única que podía oponerse a ello y tenía poder para hacerlo había empezado a pudrirse bajo una plataforma de plomo... (p. 139-140)

El ritmo está creado ahora por la presencia del verbo poder: "podía el Sumo Pontífice"..., "podía el presidente"..., "podían las reinas"..., "podían las muchedumbres"..., "porque la única que podía oponerse"...

El narrador consciente de su arte nos muestra las claves del relato como en el comienzo:

... Sólo faltaba entonces que alguien recostara un taburete en la puerta para contar esta historia, lección y escarmiento de las generaciones futuras, y que ninguno de los incrédulos del mundo se quedara sin conocer la noticia de la Mamá Grande, que mañana miércoles vendrán los barrenderos y barrerán la basura de los funerales, por todos los siglos de los siglos. (p. 140)

4.6. *Conclusión.* La ironía y el humor le permiten utilizar los mismos recursos de la propaganda oficial, política y comercial, y los recursos sensacionalistas de la prensa, pero no para engañar demagógica o satánicamente a las muchedumbres, sino para conseguir, por medio de la burla, la concientización ante el devenir histórico. Lo que esos medios de difusión y divulgación pretenden es crear el pánico y asegurarse el confort y la satisfacción del presente... Todo eso se ha visto

hoy estremecido ante la muerte del poder en la persona de la matriarca macondina.

El final recuerda a Fellini. Después de habernos deleitado y sobresaltado con múltiples sensaciones e imágenes eróticas o escalofriantes, concluye con una reflexión: la imagen del detritus o desperdicios producidos por la actividad humana.

Este relato recuerda, igualmente, la "danza de la muerte" medieval, el teatro jesuíta y calderosiano del siglo XVII, los desfiles de carnaval, la propaganda comercial del siglo XX.

Recuerda acontecimientos históricos como las muertes de los Papas Pío XII y Juan XXIII, la muerte de Eva Perón, Franklin D. Roosevelt, Trujillo y Franco; el embalsamamiento de Stalin y Juan XXIII; los actos de excesivo poder de Trujillo, Franco y Papa Doc; los tributos al Aga Khan para su cumpleaños.

Todos esos recuerdos hacen del relato y su personaje central algo arquetípico, legendario, mítico. Es una inmensa alegoría, un mural de Diego Rivera, un cuadro de Brueghel y, en muchas ocasiones, un cuadro fantasmagórico del Bosco.

5. *Consideraciones finales.* Hemos examinado tres cuentos que a nuestro mejor entender ilustran tres formas de narrar en Gabriel García Márquez. Son tres cuentos de muerte, tres acciones que tienen lugar en Macondo y el registro de tres acontecimientos que estremecen su vida: física, una catástrofe atmosférica; institucional, una conmoción social; un cataclismo político... Son tres acercamientos diversos a la realidad: el fantasmal onírico del *Monólogo...*, el realista crítico-social de *La siesta...*, alegórico-mítico de la sátira política de *Los funerales...*

La visión social varía en ellos de forma ascendente hacia una posición política cada vez más radical y revolucionaria: se inicia con la visión inconsciente y sofisticada de una aristócrata de pueblo para quien los guajiros son poco menos que la vaca; se continúa en la visión objetiva, detallista, denunciadora de los "condenados de la tierra", a quienes sólo les resta su profunda dignidad humana; y concluye con una visión popularista que anuncia la revolución desde un proceso histórico irrefrenable: el poder también es caduco y fugaz. Hay una creciente socialización, concientización, politización de su arte; ha pasado de los préstamos y la imitación, al ejercicio cada vez más exigente, al *tour de force*, y alcanza la creación personal, el tono característico, la imaginación caricaturesca, crítica y sentimental a la vez, como el pueblo mismo.

Pero en cada uno de esos momentos, ya sea desde la sensibilidad morbosa creadora de imágenes sensuales y sinestéticas, ya sea desde la expresión pulida, metálica, o desde la exuberancia expresiva y barroca, siempre hemos de encontrar en Gabriel García Márquez el mismo manejo magistral de la lengua. La precisión expresiva puede darse a distintos niveles: el sini estésico, el conceptual, el poético imaginativo. Igualmente hemos de encontrar en todo momento el dominio absoluto de su materia narrativa y cada uno de sus asuntos cobra sentido paradigmático, ya representante a Aracataca, Colombia o Hispanoamérica toda.

Luis de Arrigoitia
Universidad de Puerto Rico