

## *Del «criollismo» al neorrealismo en el cuento colombiano. Sobre el cronotopo americano en Los funerales de la Mamá Grande*

EDUARDO CAMACHO  
Middlebury College (España)

1. Al reflexionar sobre el tema propuesto por la dirección de la Revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*, a saber, el cuento «criollista» (denominación que luego se amplía con las aparentemente análogas de «literatura regionalista, nativista, telúrica, criollista, rural, vernácula, etc.») en Colombia, sólo creo encontrar tal clasificación en el capítulo «El cuento: Historia y análisis» de Eduardo Pachón Padilla en el *Manual de literatura colombiana*<sup>1</sup>, en la sección dedicada al siglo XX, en la que se lee lo siguiente:

«El cuento colombiano, como el hispanoamericano, podría dividirse en cuatro grandes clasificaciones: *cuento regional (o criollista)*, calca los diversos detalles y complejidades de una provincia determinada, aunque examina ciertas relaciones espirituales de sus pobladores; *cuento de realismo social (o de protesta)*, su primordial fundamento vienen a ser las críticas contra los dirigentes de la muchedumbre, enumera los regímenes dictatoriales, las revoluciones internas nacionales, el estado de inferioridad del indígena, las discriminaciones raciales y de otros grupos sociales, subyugados en la ignorancia y en la indigencia; *cuento neorrealista*, sin supeditar el ambiente autóctono indaga más sobre las introspecciones, sin demeritar el problema colectivo; y *cuento cosmopolita (o universal)*, cuyas dimensiones lindan con lo imaginativo, fantástico, misterioso, policiaco, exótico, el vanguardismo, el existencialismo y demás en una temática impresionista y delimita un contorno más generalizado»<sup>2</sup>.

1.1. Se me ocurren varias reflexiones sobre estas clasificaciones tan vagas, tan imprecisas y tan poco operativas. ¿Son clasificaciones históricas o temáticas? ¿Los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande*, por ejemplo,

<sup>1</sup> Tomo II. Bogotá. Procultura-Planeta. 1988.

<sup>2</sup> *Ibid.*, págs. 531-532.

podrían caer en ese «cuento regional (o criollista)» que «calca los diversos detalles y complejidades de una provincia determinada, aunque examina ciertas relaciones espirituales de sus pobladores»? ¿O se limitará a los autores del siglo XIX, que podríamos, en consecuencia, llamar «provincianos», como Carrasquilla, Efe Gómez o algunos otros? ¿Dónde están los límites entre cuentos «neorrealistas», por ejemplo, y «criollistas»? Pachón utiliza las clasificaciones que hace en su conocida antología el profesor norteamericano Seymour Menton<sup>3</sup>, en la que se encuentra la de «Criollismo», dentro de la cual se meten desde Horacio Quiroga hasta Manuel Rojas, pero no aparecen obras de cuentistas colombianos, de los que sólo dos están incluidos en la antología: Tomás Carrasquilla, en el «Realismo» y García Márquez en el «Neorrealismo»<sup>4</sup>.

1.1.1. Para mí, y manteniéndome siempre en el ámbito de la narrativa colombiana, resulta lejana y ajena, la clasificación de «criollista», como he dicho. Me inclino a creer que esta palabra proviene más bien de la crítica literaria rioplatense, región en la que la palabra 'criollo' se usa hoy en día en la lengua normal en un fuerte sentido nacionalista o socialmente diferenciador<sup>5</sup>.

1.1.2. Pero, ¿qué significa eso de «criollista» hoy en día<sup>6</sup>? Todo el mundo sabe que 'criollos' llamaron –de seguro peyorativamente– a los descendientes de españoles nacidos en América durante la colonia<sup>7</sup> y que así se llama a los nacionales de ciertos países latinoamericanos para diferenciarlos de los extranjeros (pienso en Argentina, o Uruguay principalmente), pero me parece que, al menos en Colombia, mi país de origen, tal denominación no se usa desde hace más de un siglo por lo menos, si no me equivoco, para nada más que clasificar o bien cierto tipo de tubérculos comestibles de la familia *solanum tubero-*

<sup>3</sup> *El cuento hispanoamericano*. 3ª ed. México. FCE. 1986.

<sup>4</sup> Se podrían hacer al afán clasificatorio de Menton las mismas objeciones que a Pachón, y tal vez resaltar la inutilidad de las clasificaciones demasiado puntuales y estrechas. ¿Qué significa «Cosmopolitismo: surrealismo, cubismo, realismo mágico, existencialismo» como clasificación? Además, sorprendentemente, no es en este apartado donde aparece el cuento de García Márquez, «La prodigiosa tarde de Baltazar».

<sup>5</sup> Véanse las luminosas observaciones de Bertil Malmberg en su libro *La América hispanohablante. Unidad y diferenciación del castellano*. Madrid. Istmo. 1992, págs. 228 y sigs.: «No se es criollo (...) cuando se desciende de un emigrante no español. (...) Este sentido de la palabra criollo es general en Latinoamérica, pero en Argentina las peculiares circunstancias (...) deben haber contribuido a dar al término una acepción nacionalista que no parece poseer (...) en los demás países del continente. (...) Encontramos aquí, pues, un desplazamiento innegable del significado de criollo. La oposición «nacional»-«extranjero» ha pasado a un primer plano impidiendo (...) que la oposición «criollo»-«español» (...) quedase limitada a su valor originario».

<sup>6</sup> María Moliner. *Diccionario de uso del español*. Madrid. Gredos. 1986, nos recuerda que 'criollismo' es «palabra recientemente aprobada por la R. A. para su inclusión en el D. R. A. E.».

<sup>7</sup> «Adaptación del port. *crioulo* 'blanco nacido en las colonias': significó primeramente 'esclavo que nace en la casa de su señor' y 'negro nacido en las colonias'...», Joan Corominas. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid. Gredos. 1994. Tengo la sospecha de que, por esta connotación racial, la palabra desapareció rápidamente del habla normal de algunos países como Colombia o Venezuela después de la Independencia. Entiendo que se conserva del Perú hacia el Sur.

sum (*papas criollas*, «papa y no patata», Neruda *dixit*), o bien cierta raza de gallos más corpulentos que los de pelea y muy cobardes <sup>8</sup>.

1.2. Ahora bien, en la definición de la convocatoria de la revista *Anales* se insinúa que el cuento «criollista» es una «vertiente del cuento en particular, procedente del realismo y del naturalismo, que reivindica el espacio americano y una forma de ser y estar en él...» Y más adelante, añade:

«Cuento realista o no, ya que no tiene por qué entrar en conflicto con el sesgo fantástico para mostrarnos su realidad por muy arraigada que esté en el mundo americano, como tampoco contradecirse con el lirismo y el lenguaje de los modernistas o las licencias vanguardistas. La cuestión parece responder a un punto de mira –ideológico y cultural– elegido por ciertos escritores para recrear el entorno inmediato en lugar de rebasar los límites geográficos de lo conocido.»

2. El crítico que se aproxime al tema del cuento –y, tal vez, la narrativa– en América Latina no puede dejar de plantearse el problema de las clasificaciones literarias, en general tan imprecisas o francamente inexactas. Aun sabiendo que «criollista» es una que suele usarse con cierta frecuencia, su significado siempre me ha resultado demasiado opaco. En busca de claridad al respecto, he recurrido al artículo «El cuento hispanoamericano en el siglo XIX» de la profesora Juana Martínez <sup>9</sup>, y allí encuentro algunas pistas que sin duda aclaran el sentido en que tal denominación suele usarse. Comenta la autora las afirmaciones del crítico chileno Pedro Lastra sobre el desarrollo del cuento y dice: «(...) estima que sólo a finales del XIX, cuando el realismo imprime un fuerte carácter criollista a la literatura, comienzan a apreciarse avances considerables respecto a la técnica cuentística» <sup>10</sup>. Más adelante, compara la autora cuentos de Javier de Viana y de Horacio Quiroga (los dos, precisamente, uruguayos): «Viana –escribe– anticipa el criollismo de Horacio Quiroga (...)». Más abajo escribe algo que a este articulista interesa sobremanera: «Otra faceta del criollismo la ofrece el retrato de la sociedad provinciana que ha sido objeto de análisis en cuentos de (...) Tomás Carrasquilla (...)» <sup>11</sup>. Así, pues, el «criollismo» parece incluir tanto a Carrasquilla (1858-

<sup>8</sup> Según Marcos A. Morínigo, *Diccionario del español de América*. Madrid. Anaya y Mario Muchnik. 1993. En el *Lexicón de colombianismos*, de Mario Alario di Filippo (Cartagena de Indias. Editora Bolívar. 1964), s. v. *Criollo*, se lee: «1. Todo el que nace en nuestro suelo o lo que es del país. 2. Gallo que no es de pelea. 3. Pusilánime». Pero estoy seguro de que en Colombia no es voz corriente en los sentidos 3-5 del DRAE (1995): «3. Dícese de la persona nacida en un país hispanoamericano, para resaltar que posee las cualidades estimadas como características de aquel país. Ú. t. c. s. 4. Autóctono, propio, distintivo de un país hispanoamericano. 5. Peculiar, propio de Hispanoamérica».

<sup>9</sup> En Luis Íñigo Madrigal, Coord., *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1987.

<sup>10</sup> *Ibid.*, Tomo II, pág. 230.

<sup>11</sup> *Ibid.*, págs. 240 y 241.

1940), como a Viana (1868-1926), como a Quiroga (1878-1937), entre otros, es decir, escritores nacidos en un espacio de 20 años. Podríase, pues, establecer unos parámetros cronológicos para el ámbito latinoamericano entre 1870 u 80 y 1936, digamos.

2.1. Repito que, aunque no creo que, en Colombia, haya ningún movimiento o tendencia hacia algo llamado el cuento «criollista», como puede haberlo en otros países, posiblemente algunos autores de fines del siglo XIX y principios del XX pudieran empaquetarse bajo tal rótulo, tomándolos prestados del de «costumbrista» o «realista»; me imagino que, en primer lugar, el citado y venerable patriarca de la narrativa colombiana, don Tomás Carrasquilla, tal vez el más conocido de los novelistas y cuentistas colombianos antes de José Eustasio Rivera o García Márquez, autor de una joya como «En la diestra de Dios Padre» (1897), o «Simón el mago» (1887), «¡A la plata!» (1910), «Palonegro» (1919) y otros más que podrían calificarse como «criollistas» en cierto sentido –su provincialismo, principalmente–: se suelen adscribir a Carrasquilla la dignificación literaria del habla popular de su región, la pintura de las costumbres antioqueñas, la originalidad de las tramas, tradicionales o inventadas. Enrique Anderson Imbert escribe que su «regionalismo no era (...) ni el de los costumbristas ni el de los realistas: suponía una nueva actitud ante la lengua literaria, una nueva actitud ante los temas»<sup>12</sup>. O Efe Gómez (Francisco Gómez Escobar, 1873-1938), otro antioqueño que suele enmarcarse en los límites de su provincia o región, cuentista y novelista emparentado con el naturalismo (si queremos caer en el «clasificacionismo»). Su cuento «Guayabo negro» (1923), sobre los efectos del alcohol («guayabo», es colombianismo que significa lo que el españolismo «resaca»), es muy popular en las antologías nacionales. O Julio Posada (1881-1947) quien mantiene una merecida fama con sólo unos cuantos cuentos, entre los que sobresale «El machete» (1912), en el que el nivel de lengua del autor –o del lector– entra en colisión con el del personaje-narrador, a pesar de todos los esfuerzos fonéticos del autor. Se podrían citar más nombres de escritores regionalistas (y tal vez «criollistas»), como los de José Félix Fuenmayor, Eduardo Arias Suárez, Adel López Gómez, o a Bernardo Arias Trujillo, más novelista que cuentista, tanto como César Uribe Piedrahita, o a Antonio Cardona Jaramillo, etc., ya escritores del siglo XX. Y estoy seguro de que si José Eustasio Rivera hubiera escrito cuentos (y si no hubiera rechazado, seguramente, la denominación de «criollista») sería el representante colombiano más conspicuo de tal corriente, ya que, al parecer, suele señalarse al uruguayo Horacio Quiroga como el cuentista más genuinamente representativo de ésta.

2.2. El cronotopo<sup>13</sup> del subgénero nacido de dotar de una trama narrativa a la descripción de las costumbres regionales o locales –llamado «costumbrismo» o «realismo-costumbrismo»– es, tal vez, el de la acción insólita en el

<sup>12</sup> *Historia de la literatura hispanoamericana*. México. FCE. 1957. 2ª ed. Tomo I, pág. 241.

<sup>13</sup> Utilizo, como ampliaré más abajo, la terminología de Mijail Bajtin.

ámbito familiar, en el mundo de lo inmediato conocido; pero esta acción es meramente insólita, no es irreal, fantástica, realmente sobrenatural, en el ámbito de las creencias —lo cual puede dar entrada a los milagros, considerados como parte de éstas, por ejemplo. En un cuento como «En la diestra de Dios Padre», de Tomás Carrasquilla (en el que Jesucristo se le aparece a un campesino y le concede cinco deseos, en cumplimiento de uno de los cuales la Muerte queda inmovilizada y no puede matar; al final, Peraltica, el protagonista, es aupado a la bola del mundo que sostiene el Padre Eterno), la acción folclórico-sobrenatural, sólo ilustra la mentalidad habitual en el mundo local rural, «ingenuo», primitivo, mitológico, en el cual la creencia milagrera no es un hecho insólito. En este cuento podrían verse los comienzos de lo que, más tarde, intenta llevar a cabo Gabriel García Márquez: la imagen literaria de la mentalidad mitológica del mundo rural, algo que podríamos llamar «costumbrismo mitológico». La diferencia es que la actitud del antioqueño no es crítica, mientras sí lo es, e irónica y desmitificadora, la del autor de Aracataca (recuérdense los «milagros» de *Cien años de soledad*, por ejemplo).

2.2.1. Pero la pregunta sería: aparte de querer resaltar peculiaridades regionales de forma realista tradicional (costumbrismo-realismo; de una novela suya dice Carrasquilla, con la ingenua ideología de la época: «tomada del natural, sin idealizar en nada la realidad de la vida»; la fórmula «costumbrismo + trama» es la imperante en casi todos ellos); aparte de inventar una jerga pretendidamente campesina o popular; aparte de crear estereotipos, ¿cuáles son los valores literarios de tales cuentistas —insisto en que me refiero a los colombianos que podrían considerarse «criollistas», entre, digamos, 1890 y 1930—? Se me antoja que en la mayoría de ellos (hay, desde luego, brillantes, aunque pocas, excepciones) las buenas intenciones son mucho más amplias que las buenas obras.

3. Por otra parte, ¿no es verdad que, en literatura, todo es, en cierto modo, *realismo*, al cual se le suele poner adjetivos diferenciales?. Lo que pasa es que existen varias posibilidades realistas, ya que la realidad no es una ni simple, pero todo es realismo, hasta las fantasías cortazarianas o garciamarqueñas —si es que éstas son fantasías. Hay un realismo *empírico* (*monológico*, disyuntivo<sup>14</sup>, tradicional, basado en la antigua «manera de ver la realidad» —«tomada del natural, sin idealizar en nada la realidad de la vida»—, o sea positivista, pretendidamente objetivista y cientificista, *externa*), que incluye el realismo costumbrista, regionalista, rural, etc., etc. Y hay los «nuevos» realismos (otras maneras de ver las infinitas facetas de la realidad, otro concepto, *dialógico*, no disyuntivo, más amplio y pluralista, desde una perspectiva fundamentalmente *interna*) frente a lo puramente fantástico (que es, también, *un realismo*, si no es mera ociosidad). Tal vez podría decirse que los estudiosos de la narrativa nos movemos entre dos extremos: el realismo tradicional y lo/(el) (realismo) fan-

<sup>14</sup> Tomo el concepto de Irlemar Chiampi. *El realismo maravilloso*. Caracas. Monte Ávila. 1983. Procede de la antropología de Claude Lévy-Strauss.

tástico. Entre estos dos extremos, otros realismos, los *neorrealismos*: el mítico, el «mágico», etc. ¿No sería más sencillo plantear las cosas así?

Y si hablamos de un realismo que, estructuralmente, trata de una manera peculiar el cronotopo (un espacio-tiempo inmediato, local, provincial, y hasta rural, si se quiere); si prescindimos de la camisa de fuerza de las cronologías histórico-literarias al uso y de la estrechez de la adscripción social o económica, y si, en cambio, obtenemos una mucho mayor calidad literaria, ¿no es perfectamente lícito y aconsejable estudiar, por ejemplo, ciertos cuentos de Gabriel García Márquez, como representativos de, si se quiere, un «criollismo» —y haber con qué reemplazamos la palabreja los que no nos sentimos en absoluto cómodos con ella— trascendente y no estrecho y limitado?

3.1. Como mis actuales intereses críticos se centran en la investigación de lo que quisiera denominar el *cronotopo americano*, siguiendo las iluminadoras teorías de Mijail Bajtín, he pensado que tal vez un estudio del espacio en los cuentos «realistas» (no «mágicos») de *Los funerales de la Mamá Grande*, escritos en 1958<sup>15</sup> y publicados en 1962, podría contribuir de alguna manera a los propósitos generales de esta monografía. Estos cuentos, por otra parte, caben a la perfección en las notas descriptivas del cuento «criollista» citadas más arriba (aunque estoy seguro de que a nadie se le ocurriría clasificarlos como «criollistas»). Me parece que todo es un problema de siempre discutible tipología y taxonomía literarias, las que o bien nunca abarcan exactamente lo que se proponen o bien rebasan los límites deseados. Pero si lo que interesa es conocer mejor un aspecto de la narrativa latinoamericana, sea cual fuere su clasificación por los críticos, como digo, siempre discutible, entonces este trabajo tiene su modesta significación.

4. Desde luego, los ocho cuentos contenidos en *Los funerales...*, («La siesta del martes», «Un día de éstos», «En este pueblo no hay ladrones», «La prodigiosa tarde de Baltazar», «La viuda de Montiel», «Un día después del sábado», «Rosas artificiales» y «Los funerales de la Mamá Grande») <sup>16</sup>, son cuentos *neorrealistas* (no vamos a utilizar ya más lo de «criollistas») <sup>17</sup>, de un realismo peculiar, un realismo que intenta penetrar más hondo que el cuadro de costumbres, o que el tradicional cuento lleno de elementos folclóricos, de incomprensibles dialectalismos —muchas veces recogidos sólo de oídas por el autor—, de campesinos explotados y patronos sin concien-

<sup>15</sup> Dasso Saldívar. *El viaje a la semilla. La biografía*. Madrid. Alfaguara. 1997, pág. 375.

<sup>16</sup> Existe muy poca bibliografía crítica acerca de esta colección de cuentos en conjunto. En las más recientes recopilaciones de artículos sobre García Márquez, por ejemplo: *Homenaje a Gabriel García Márquez*. J. G. Cobo Borda, ed. Bogotá. Siglo del Hombre Editores. 1992, y *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. J. G. Cobo Borda, comp. Bogotá. Instituto Caro y Cuervo. 1995, no aparece ningún artículo sobre el libro y sólo alguno sobre alguno de los cuentos.

<sup>17</sup> Desde luego, uso el término *neorrealista* en el sentido de una búsqueda diferente de una realidad no convencional, invisible, a veces no perceptible por medios empíricos o racionalistas, pero en modo alguno «mágica» ni «maravillosa», como digo enseguida.

cia, gamonales y doncellas, leyendas regionales, etc., etc. Pero también es cierto que, desde luego, no llega a eso que en mala hora se le ocurrió a Uslar Pietri tomar de Franz Roh y al puertorriqueño Ángel Flores «teorizar» y que ha hecho tanta fortuna en los medios universitarios tanto norteamericanos como españoles, el tal «realismo mágico» (la «magia» de la ignorancia y la pobreza)<sup>18</sup>. El último cuento, la elegía alegórica de la Mamá Grande a lo mejor podría ser confundida en su feroz sátira histórico-política con lo que llaman «mágico» o, para mayor escarnio, «maravilloso». Pero no. Cualquiera que haya vivido la realidad de un pueblo caribeño dominado por una «cacica» y que haya conocido en carne propia lo que ha venido siendo el sistema político de tantos países latinoamericanos, sabe que García Márquez no está tratando de hacer «magia» ni «maravillas». Sólo realismo. Satírico, eso sí, a través de una tropicalísima utilización de la retórica y la ironía. *Neorrealismo*<sup>19</sup>.

4.1. Partiendo de la definición, no demasiado concluyente, todo hay que decirlo, de Mijail Bajtin<sup>20</sup>: «Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones tem-

<sup>18</sup> En el artículo de Alicia Llarena, «Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)» en *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 26 I, Madrid, 1997, entre otros planteamientos que no son para ser discutidos aquí, sitúa el «espacio literario» (habla de la «espaciología») como clave en las discutidas y discutibles clasificaciones mencionadas, pero sin hacer ninguna referencia a las teorías del, para mí, ineludible Mijail Bajtin. Por otra parte, el artículo de Sandro Abate, «A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas», *Ibid.*, deriva, de manera más bien irrelevante, el tal realismo «mágico» del modernismo. La afirmación inicial de este artículo ignora el movimiento de vanguardia en América Latina y disminuye de manera inaceptable la importancia de los poetas de la primera mitad del siglo XX: hablando de Rubén Darío, dice: «Casi podría decirse que la temprana desaparición del gran poeta dejó a la literatura hispanoamericana en una atmósfera de conmoción, desintegración y desorientación generalizada, de la que sólo lograron sustraerse algunos de sus más geniales y directos herederos: César Vallejo, Vicente Huidobro y Pablo Neruda». La ignorancia no sólo de la calidad y trascendencia propia de la obra de Lugones o López Velarde, entre los poetas, la novela de la Revolución Mexicana, en la prosa, entre otras realidades literarias, para no hablar de las novelas de los años 20, los cuentos de Quiroga, etc., etc., resulta realmente bochornosa en una publicación de la altura de la mencionada y no puede quedar incontestada.

En cuanto al «realismo mágico», preferimos, como diremos más abajo, la acuñación de Mario Vargas Llosa, *real imaginario*.

<sup>19</sup> Vaya por delante que creo que tanto *Los funerales de la Mamá Grande*, como *El coronel no tiene quien le escriba*, como *La mala hora*, en el límite de 1962, pertenecen a la etapa del realismo monológico, disyuntivo, aunque ofrecen una visión diferente de la tradicional, más amplia y abarcadora, como trataremos de explicar más adelante.

<sup>20</sup> Utilizo la obra fundamental al respecto: *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus. 1991, especialmente el capítulo «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela». Me ha sido de especial utilidad el libro de Gary Saul Morson y Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford. Stanford University Press. 1992. Precisamente, son ellos quienes afirman: «*What precisely is a chronotope? Characteristically for Bakhtin, he never offers a concise definition. Rather, he first offers some initial comments and then repeatedly alternates concrete examples with further generalizations. In the course of this exposition the term turns out to have several related meanings*» (pág. 367).

porales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura»<sup>21</sup>, y de los ejemplos que el teórico ruso analiza, aquí trato de estudiar en esta perspectiva los cuentos garciamarqueños mencionados. Insisto en el carácter de ensayo, de experimento, del intento.

4.2. Creo que existe un cronotopo genérico o subgenérico —o sea, utilizando una horrible palabra, un «macrocronotopo»— y un cronotopo específico, el cual ofrece variantes concretas con respecto a aquél. Así, más arriba, tratando de describir el cronotopo del subgénero del relato realista-costumbrista, escribí:

«es, tal vez, el de la acción insólita en el ámbito familiar, en el mundo de lo inmediato conocido; pero esta acción es meramente insólita, no es irreal, fantástica, realmente sobrenatural, en el ámbito de las creencias —lo cual puede dar entrada a los milagros, considerados como parte de éstas, por ejemplo.»

4.2.1. En «La siesta del martes»<sup>22</sup>, en el que está tan admirablemente lograda la técnica de la implicación, de la sugerencia, de lo no dicho, lo tácito, en la que el lector ocupa tan satisfactoriamente su función pragmática<sup>23</sup>, después de un descriptivo y sofocante viaje en tren, una mujer y su joven hija visitan al cura de un pueblo para que les facilite la llave del cementerio, en medio de un tiempo de siesta apabullante. Nos enteramos de que la tumba que van a visitar es la del hijo de la mujer, al cual mató una viuda cuando, aparentemente, intentaba asaltar su casa. El cura anota los detalles burocráticos perezosamente, y nos enteramos de que, según su madre, el muerto era un buen hombre que se veía obligado a robar lo que «no le hiciera falta a alguien para comer». El cura le entrega la llave a la mujer, pero en ese momento se da cuenta de que hay una presencia inusitada y perturbadora de gente del pueblo acechando la salida de la mujer; intenta detener a ésta, pero ella, sin inmutarse, inicia, junto con la niña y su ramo de flores, su salida.

Tenemos varias determinaciones iniciales: un pueblo pequeño, un clima sofocante, la miseria, la dignidad. Un espacio rural, local, pueblerino, reducido, perfectamente conocido; un acto de dignidad familiar frente a la pobreza y la presión de la opinión pública. Una acción no irreal, no fantástica, solo insólita en una débil mujer, madre de un hombre al que han muerto por sospechas de robo. El modesto acto afirmativo de la dignidad popular en la opre-

<sup>21</sup> *Op. cit.*, pág. 237

<sup>22</sup> Utilizo la edición de *Todos los cuentos de Gabriel García Márquez*. Barcelona. Plaza y Janés. 1975. Entre paréntesis, a continuación de la cita, los números de página.

<sup>23</sup> Por ello resultan simplemente abrumadores los profusos e innecesarios comentarios, glosas, interpretaciones y paráfrasis de Mario Vargas Llosa sobre éste y los restantes cuentos de *Los funerales...* en *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona-Caracas. Monte Ávila-Barral. 1971, págs. 345 y sigts. Ahora bien, como he escrito más arriba, creo que acierta plenamente Vargas Llosa al acuñar la denominación de *real imaginario* para lo que otros llamarían «realismo mágico» o cosa por el estilo.



siva pobreza<sup>24</sup>, podríamos denominar este cronotopo específico. En medio de una red de opresiones (la falta de oportunidades, el sistema funerario, la opinión pública, etc.), la dignidad popular se manifiesta sobria y tranquila.

4.2.2. En «Un día de éstos» resplandece también la maestría del autor en el manejo de la retórica de la implicación<sup>25</sup>. Un dentista de un pueblo, sin título, recibe la visita inquerida del alcalde, que sufre de dolor de muelas, y amenaza con pegarle un tiro si no lo atiende. El dentista lo recibe y, después de implicar que el alcalde es un opresor y asesino al decirle: «Aquí nos paga veinte muertos, teniente» (117), le extrae una muela sin anestesia. Lo implicado, en este caso, es la situación histórica de la época de la Violencia colombiana (1949-1955)<sup>26</sup>, en la que las autoridades militares y policíacas, al servicio del partido en el gobierno, asesinaban masivamente a los miembros del partido contrario. El dentista, al pronunciar su frase clave, se identifica con las víctimas del alcalde («nos paga veinte muertos») y la extracción resulta identificada con un gratificante e impune acto de venganza.

El tiempo es el clima de la violencia soterrada, el del enfrentamiento sofocado, el de la tensión oculta, el de la opresión política y también el de la clandestinidad. El espacio, el reducido ámbito pueblerino. La acción es el simbólico acto afirmativo de la venganza. Prevalencia simbólica de lo oprimido contra la fuerza de la opresión. La acción no es ni fantástica ni irreal, y tal vez ni siquiera insólita, aunque, considerando las circunstancias de violencia y opresión, seguramente lo sea; afirmación de la dignidad de lo oprimido por la ironía simbólica. En el medio de la (aparente) normalidad política y legal, la manifestación (simbólica) de lo oprimido clandestino. La violencia ha permeado toda actividad humana y un simple acto profesional (la extracción de una muela), de insospechable neutralidad en otras circunstancias, se convierte en un acto político.

4.2.3. «En este pueblo no hay ladrones», el siguiente cuento, de considerable extensión, relata, con el mismo estilo implicativo y reticente de los anteriores, los efectos del robo de las únicas bolas de billar del único billar del único establecimiento de este tipo de diversión del pequeño pueblo rural de siempre, por un joven desempleado y sin recursos, casado y próximo a ser padre. Como el propio Dámaso dice a su mujer, al robar las bolas, «(...) sin

<sup>24</sup> Es la misma situación, dicho sea entre paréntesis, de *El coronel no tiene quien le escriba* (1956), pero aquí aparece el espacio de la clandestinidad.

<sup>25</sup> Al comparar el estupendo cuento de Hernando Téllez (1908-1975), «Espuma y nada más» (H. Téllez. *Cenizas para el viento y otras historias*. Bogotá. Litografía Colombia. 1950), en el que un barbero se ve obligado a afeitarse al militar que ha torturado y asesinado a sus copartidarios, y vacila, con la navaja abierta sobre el cuello del otro, entre su deber profesional y su deber político, con el de García Márquez, nos percatamos del valor de la implicación. En el cuento de Téllez todo nos es dicho y el lector se debe limitar en buena parte a admirar la habilidad del autor, pero no participa activamente, como en el de García Márquez, en la creación de la obra literaria.

<sup>26</sup> Saldívar, *Op. cit.*, pág. 338, cree que «el trasfondo» de los cuentos de *Los funerales...* es «el de una cercana o inminente violencia», pág. 388.

quererlo nos tiramos al pueblo» (137), ya que su acción transforma de forma notable la vida cotidiana, sin que, a pesar de los ingenuos fantaseos de Dámaso, les reporte a él y a su mujer ningún beneficio. Además, el alcalde captura a un inocente, el cual aparece con evidentes señales de haber sido torturado en la cárcel. Dámaso y su mujer no pueden soportar la presión de sus conciencias y deciden devolver las bolas; cuando él intenta hacerlo, penetrando en el salón de la misma manera que cuando las robó, el dueño del establecimiento lo sorprende y, por venganza, lo acusa de haber robado también dinero.

El cuento tiene un insinuado pero definible tono costumbrista, aunque la trama es tan sugerente y eficazmente implicativa como la de los mejores cuentos de la colección: nos *muestra* (y escojo la palabra con toda intención) el ambiente de un pequeño pueblo tropical, caluroso; sus gentes (el corrupto alcalde que hace chantaje a la prostituta, el propietario del salón de billares, la prostituta enamorada, el camarero marica, el pobre negro de siempre, martirizado y falso culpable), sus diversiones (billar, cine, salón de baile-burdel), pero sobre todo ello, se eleva la caracterización de Dámaso, el joven que roba cosas inútiles, pero sobre las que edifica, como lo hacen los mejores personajes de García Márquez, sus fantaseos, y de Ana, la sufrida mujer embarazada, como siempre en la narrativa garciamarqueña, hueso y nervio de la familia o pareja... Casi una novela corta. El tiempo es el de la necesidad y la pobreza; el acto ilegal pero comprensible en medio de la opresión social y económica.

4.2.4. En «La prodigiosa tarde de Baltazar», un artesano genial fabrica una jaula maravillosa —en el hiperbólico sentido normal de la palabra, es decir, en el mismo en el que se usa la palabra «prodigiosa» en el título del cuento: nada que ver con «prodigios» religiosos o «mágicos»—, la «más bella del mundo» (147) para algunas personas, que le ha sido encargada por «el hijo de don Chepe Montiel» (149). El médico del pueblo intenta comprársela, pero Baltazar se mantiene fiel a quien le ha hecho el encargo, un niño de doce años, según nos enteramos después. El padre del niño, el rico del pueblo, rechaza la jaula, pero Baltazar se la regala al niño, alegando que: «La hice expresamente para regalársela a Pepe. No pensaba cobrar nada» (153). Él piensa que ha ejecutado un acto libre, normal e inocente, pero, por la reacción de la gente en el salón de billar, se da cuenta de que «todo eso tenía una cierta importancia para muchas personas» (153) y, lleno de modesto orgullo, se emborracha. En medio de la borrachera saca conclusiones ideológicas, a su manera: «Hay que hacer muchas cosas para vendérselas a los ricos antes que se mueran —decía, ciego de la borrachera—. Todos están enfermos y se van a morir.» (154). Luego, caído en medio de la calle goza «el sueño más feliz de su vida». Así, lo que comienza como lo que se podría tal vez leer como una especie de alegoría de la creación artística —el artista frente a la sociedad «burguesa», hostil e incomprensiva, además de las complicadas relaciones entre obra de arte y precio o valor de cambio—, se tiñe de más o menos explícito significado político y el artista es más bien un trabajador, un artesano que intuye y participa, a su modo, en la lucha de clases. En el tiempo de la división social y económica, en el espacio rural

de la división de clases, el acto artesanal-artístico se convierte en una rebeldía equivalente, de algún modo, al de la viuda de «La siesta del martes», al del coronel que no tiene quien le escriba, por ejemplo.

4.2.5. El siguiente cuento, «La viuda de Montiel», divide en dos el libro, ya que en él se inician varias cosas nuevas, narrativamente hablando, aunque, paradójicamente, parezca ser tal vez el menos «cuento» de todos, ya que no hay acción. Aquí comienza ese proceso de globalización, de integración de los diferentes cuentos en una estructura espacial, cronotópica mayor, abarcante —que, como todos los que conocen bien la obra del autor saben, culminará en el mundo total, integrador de Macondo, el pueblo, el gran cronotopo, en *Cien años de soledad* y otras obras—, pero aquí todavía incipiente y no sistemática, más bien intuitiva<sup>27</sup>. También en este cuento, al final, hace su entrada en el cronotopo subgenérico del libro, una determinación espacial nueva y muy importante: la externalización del espacio interno de la creencia colectiva o individual.

El cuento es, pues, una ampliación cronotópica con respecto de los cuentos anteriores. Se amplía considerablemente el cronotopo específico, individual del cuento, y también se trazan las grandes líneas del subgenérico integrador: los antecedentes políticos de la situación actual del pueblo. Además, se contraponen el carácter rural y primitivo de este Macondo incipiente a los signos urbanos (París).

Por otra parte, el cuento es otra versión de un aspecto de *El coronel no tiene quien le escriba*. Desde luego, José Montiel es el don Chepe Montiel, padre del niño a quien Baltazar regala la jaula en el cuento anterior, pero también, *mutatis mutandis*, es el don Sabas de *El coronel*: el individuo que se enriquece por medio de la traición, el robo y el asesinato, aprovechándose de la represión de la Violencia oficial. García Márquez nos ha acostumbrado bien a todas estas intratextualidades en su obra.

Al final del cuento, a la viuda de Montiel se le aparece la Mamá Grande, «con una sábana blanca y un peine en el regazo, destripando piojos con los pulgares» (161). Podría tratarse de una alucinación de la viuda, pero la verdad es que aquí comienza la introducción por el autor de estos elementos que algunos llamarían simplemente «mágicos», y que Vargas Llosa determina con mayor cuidado:

«Desde el punto de vista del nivel de realidad, el libro amplía la descripción del plano social (...), pero su aporte principal en este dominio es

---

<sup>27</sup> Según Vargas Llosa, *op. cit.*, pág. 345: «(...) Los relatos de *Los funerales de la Mamá Grande* suceden alternativamente en Macondo y en el «pueblo». Luego, en nota, dice: «Tres suceden en Macondo: «La siesta del martes», «Un día después del sábado» y «Los funerales de la Mamá Grande», y cuatro en el «pueblo»: «Un día de éstos», «En este pueblo no hay ladrones», «La prodigiosa tarde de Baltazar» y «Rosas artificiales». Inexplicablemente, no menciona «La viuda de Montiel», a pesar de que, al parecer, maneja la edición de la Universidad Veracruzana, la primera (Xalapa. 1962) que contiene los ocho cuentos.

la apertura de algunos relatos hacia nuevas dimensiones de lo real, la relación inédita que sugieren entre lo real objetivo y lo imaginario»<sup>28</sup>.

En este medio rural, tan diferente del urbano, en este «pueblo maldito», como escribe la viuda a sus hijas a París —que es «la civilización» como contestan éstas— (160), donde la Violencia lo ha subvertido todo, donde la maldad gobierna, los pobres son acribillados en la plaza pública y los ricos desterrados, es decir, en este espacio rural, primitivo, violentado y llevado poco menos que al caos en la época de la Violencia oficial, los pobres que quedan se ven obligados a robar para sobrevivir, las madres a sufrir la tensión y la malicia, el dentista a utilizar un acto profesional como simbólica venganza política...

4.2.6. Pero hay más. El siguiente cuento, «Un día después del sábado» es, sin duda, el más ambicioso, desde el punto de vista estructural o constructivo, de todos, el más complejo en este sentido, y también establece una considerable ampliación cronotópica en varias direcciones. Tres personajes tejen una trama que se desarrolla en el espacio ya familiar del pueblo tropical, caluroso, en el que sucede el «extraño fenómeno» de una lluvia de pájaros muertos, sobre los cuales habremos de preguntarnos, como lo hace Vargas Llosa, «¿Estos pájaros son ‘reales’ (real objetivos) o ‘irreales’ (real imaginarios)?»<sup>29</sup>. Yo creo que el «fenómeno» se basa en un hecho natural, insólito, sí, pero no imposible en el trópico (algo así como las mariposas amarillas de *Cien años de soledad*), que algunos personajes, como el chiflado padre Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar Castañeda y Montero, la viuda Rebeca y la dueña del hotel magnifican y dotan de connotaciones no aclaradas, relacionadas confusamente con creencias o leyendas religiosas («El Judío Errante»). El cuento resulta tal vez confuso o inconcluyente al llevar la implicación más allá de sus límites y no proporcionar al lector pistas suficientes para aclarar la situación<sup>30</sup>, pues está lleno de sugerencias, de insinuaciones no suficientemente definidas, de referencias nonatas<sup>31</sup>. Ahora bien, por lo que aquí interesa, el cuento, además de una magistral penetración en el interior de un cura medio enloquecido, puede definirse como un «cuento de ambiente», en el que la acción es menos relevante y la caracterización de los personajes más bien está al servicio de la espacial. Cómo la mentalidad del tiempo precientífico, mitificante, en el espacio rural, «semicivilizado» (es decir, mínimamente urbanizado) interpreta la realidad: tal podría ser la síntesis de este cuento tal vez en agraz.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, pág. 345.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, pág. 392.

<sup>30</sup> Vargas Llosa, *ibid.*, pág. 393, trata de responder a los interrogantes que deja el cuento, pero de manera, a mi parecer, poco convincente.

<sup>31</sup> Por ejemplo, a la aún inexistente *Cien años de soledad*, de modo que su lectura en 1962 tuvo por fuerza que ser muy diferente a las que se hicieron después de 1967, lo cual sucede con muchos de los cuentos de este libro.

Tiempo premoderno de la imaginación «encantadora» en el espacio semiurbano de la escasez.

4.2.7. Me parece que el espléndido «Rosas artificiales», el penúltimo cuento de la colección, pertenece a aquellos incluidos antes de «La viuda de Montiel» o «Un día de éstos», si coconsideramos que estos últimos están más próximos al cuento final, el cual ya anticipa, como lo han visto diversos críticos, el mundo de *Cien años de soledad*. «Rosas artificiales» se me antoja una obra maestra de la sutil técnica de la implicación y la reticencia. Es un cuento *realista*, en el que no aparece lo «real imaginario», que diría Vargas Llosa., sino sólo lo «real objetivo»: nos *muestra* el ambiente, el denso aire que se interpone entre las personas, pudiéramos decir, recargado de sobrentendidos, de represiones, de ideologismos (lo religioso): el espacio asfixiante de la represión cotidiana, que casi se confunde con el vivir mismo de la gente en ese tiempo «antiguo», es decir, premoderno.

4.2.8. Y así, llegamos al *largo relato* (que no cuento) que da título a la colección, lo cual, de alguna manera, le añade una cierta relevancia que yo creo que se debe a su carácter de transición hacia nuevas escrituras. El recuerdo de la magna elegía satírica *El Gran Burundín Burundá ha muerto* (1952), de Jorge Zalamea, hecha también con un gran despliegue retórico paródico, no puede ser dejado de lado al leer las enumeraciones garciamarquianas<sup>32</sup>, así como también resuena detrás de la riquísima prosa de *El otoño del patriarca*. «Los funerales de la Mamá Grande» es una elegía funeral satírica, claro está, pero también alegórica. El relato se mueve entre lo real objetivo y lo fantástico, lo alegórico, lo paródico. El espacio provinciano en el que se desarrolla el personaje de la Mamá Grande, alegoría del caciquismo, de la oligarquía, va ampliándose hasta lo nacional, dentro de una tónica de ironía crítica preferentemente política y social, pero también religiosa. Vargas Llosa ha hecho una minuciosísima y prolija descripción y glosa de todos los elementos de este relato (y de todos los demás) y quisiera tomar de ella las siguientes líneas caracterizadoras de lo que él llama la «sociedad ficticia»:

«(...) sociedad pre-industrial, fundamentalmente agraria y de pequeños comerciantes (...). En *Los funerales de la Mamá Grande*, (...) Macondo ha seguido siendo una sociedad feudal, agraria y paternalista. (...)»<sup>33</sup>

4.3. Relativo anacronismo, pobreza pero no miseria, marginalidad y aislamiento con respecto a los centros urbanos del progreso, son las coordinadas espacio-temporales en las que se suceden los actos de dignidad, de creación artística, de violencia, de humillación; tiempo de opresión y de represión en el

<sup>32</sup> Fabio Rodríguez Amaya. *Ideología y lenguaje en la obra narrativa de Jorge Zalamea*. Imola. University Press Bologna. 1995, pág. 116 n., apunta este parentesco.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, págs 417-419.

medio rural, semiurbano, premoderno, en el que surgen desde actos modestamente heroicos hasta satíricas alegorías. Tal podría ser el cronotopo subgenérico de estos cuentos que desvelan la realidad no visible a simple vista, el aire que rodea a las personas, el ambiente, lo imaginario, lo mítico, la *mentalidad* («Cultura y modo de pensar que caracteriza a una persona, a un pueblo, a una generación, etc.», DRAE ), en una palabra. Cuentos en el fondo de los cuales late, escondida, la denuncia, la posición ideológica, en último caso, la actitud política, en el mejor de los sentidos.

Desde luego, éste no es el cronotopo del costumbrismo-realismo, al cual le falta la perspectiva crítica, la toma de posición, la intencionalidad. Este elemento crítico, político, para mí es esencial, pero pertenece al ámbito de la actitud, de la voluntad del autor implícito. Lo que aquí interesa es la creación del cronotopo, el tiempo del subdesarrollo en el espacio rural.

4.4. Sin espacio para más, concluiré diciendo que ciudad y campo han sido los dos polos simbólicos entre los que ha pendulado la literatura (y la cultura) latinoamericana desde la colonia. Cuestión de ciudades <sup>34</sup>, de núcleos urbanos, burocráticos, de poder, en tiempos coloniales, en el siglo XIX es cosa de grandes haciendas y al tiempo de poblados olvidados, de núcleos tribales, rurales, luego más o menos semiurbanizados con el tiempo, pero marginados de un mediano progreso. Más adelante, el salón de billar, el de baile con tocadiscos, el cine al aire libre, el radio, que acompañan al establecimiento del capitalismo, la especulación, la violencia política y la opresión... La pugna entre la primitiva naturalidad, la antigua inocencia y la degradación, la miseria moral y material del tiempo actual se plasma como invasión de signos urbanos en el espacio de la vitalidad rural, natural. En *El coronel no tiene quien le escriba*, «coronel» y «escritura» constituyen, desde luego dos signos urbanos, mejor dicho, dos signos a secas, abstracciones racionalizadas, mientras la última palabra del libro («mierda») es pura manifestación de vida, naturaleza, cuerpo no signico.

El espacio que se adivina detrás de la invasión de los signos «letrados», esa vida natural, inocente, corpórea del pobre hombre que se ve obligado a robar las bolas de billar, ese artesano que ejecuta su obra de arte lejos de los valores de cambio o venta, esa mujer que va a ver a su hijo oprimida invisiblemente por la «legalidad», constituyen algunos ejemplos de algo que podríamos llamar el cronotopo del asalto a la inocencia y la naturalidad a manos del «progreso» y la modernización. Nostalgia implícita de la inocencia primitiva, la cual, al chocar con la supuesta modernización se hace ridícula, anacrónica o, lo peor, degradante, deshumanizadora, mortal. Cruce del espacio-tiempo del primitivismo, de la vida natural, inocente (el «buen salvaje», la «barbarie») con el tiempo de la modernización/civilización. Viejo tema, cuya discusión se origina en el siglo XVII

<sup>34</sup> Véase el breve y sugerente libro de Ángel Rama. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte. Hanover. N. H., 1984.

con el enfrentamiento entre corte y aldea y prosigue a lo largo del XVIII (Rousseau) hasta nuestros días. García Márquez lo resume en el título de uno de sus trabajos periodísticos, en el que, con claridad meridiana, el signo letrado (urbano) se contrapone a la felicidad: *Cuando yo era feliz e indocumentado* <sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Caracas. El Ojo del Camello, 1974.