



Sobre realidades y realismos en Gabriel García  
Márquez  
(contrapuntos disonantes) [1]

Maria Aparecida da Silva

Facultad de Letras  
Universidad Federal de Rio de Janeiro  
[masilva@domain.com.br](mailto:masilva@domain.com.br)  
[masilva@ufrj.br](mailto:masilva@ufrj.br)

---

## Localice en este documento

Somos realidad y somos  
palabra. **Mario Benedetti**

I

Hoy, tanto como en la época de su publicación, este comentario de Pier Paolo Pasolini no es más que un apéndice crítico, compuesto a través de la perspectiva oblicua del cineasta radicalmente comprometido con sus propias convicciones artísticas:

Parece ser un lugar común considerar "Cien Años de Soledad" de Gabriel García Márquez (libro recientemente editado), como una obra maestra. Este hecho me parece absolutamente ridículo. Se trata de la novela de un guionista o de un costumbrista, escrita con gran vitalidad y derroche de tradicional manierismo barroco latinoamericano, casi para el uso de una gran empresa cinematográfica norteamericana (si es que todavía existen). Los personajes son todos mecanismos inventados -a veces con espléndida maestría- por un guionista: tienen todos los "tics" demagógicos destinados al éxito espectacular. (PASOLINI, 1973; 1995)

Además de limitar la evaluación de la narrativa de García Márquez a los parámetros técnicos de la producción cinematográfica, con énfasis especial puesto en la construcción del guión en cuanto género, Pasolini revela un conocimiento precario tanto de los mecanismos como del espíritu de lo que él mismo denominó, despectivamente, el "manierismo barroco latinoamericano". Amanerados fueron, sin duda, todos los escritores para quienes las expresiones del barroquismo hispanoamericano sirvieron como contrapartida de un realismo estético inoperante y anacrónico en sus articulaciones con el proceso histórico-cultural de la modernidad. Recuérdese la observación de Irlema Chiampi (1981: xv-xvi) sobre esta *intención escritural* de radicalizar el artificio: "Ser artificial a punto de comprometer la verosimilitud, ahí está un rasgo fundador del devenir latinoamericano, que nuestros mejores escritores exhiben *ad nauseam* [...]", en la representación de las imágenes (Lezama Lima), en la enunciación narrativa (Borges) o en la teatralización de los signos y en la seducción del texto (Sarduy).

Sin embargo, son precisamente el *falseamiento* de la realidad y la *distorsión* que tal exceso imaginativo promueve en el pacto autor-lector los "estratagemas" condenados por Pasolini en su crítica desfavorable. Se percibe fácilmente que el verdadero motor de la censura a García Márquez es la aversión declarada del cineasta italiano por el elitismo cultural, cuyo menoscabo de la capacidad creadora del hombre común lleva el autor a identificar al coproductor de su obra con un "idiota, semianalfabeto, un hombre despreciable" (PASOLINI, 1973), es decir, un mero

consumidor enajenado, listo para digerir el ilusionismo inexpressivo de la ficción-entretenimiento. Veinte años antes, Rossellini ya había señalado la supremacía de la ética -y no de la estética- como uno de los fundamentos ideológicos del neorrealismo, aquél directamente responsable por el comprometimiento del autor con la expresión íntegra y verdadera de la realidad [2]. Al reprobar la ausencia de dramatismo en *Cien Años De Soledad*, Pasolini ratifica la tesis de Rossellini sobre la *motivación de fuerzas*, que pretendía criar la empatía necesaria al binomio espectador-personaje para *hacer pensar* en los problemas concretos de la existencia cotidiana, reflejados y amplificados en las imágenes de una realidad mediática.

El aspecto cuestionable de esta noción de realismo es que el efecto propuesto se vincula más con la voluntad del sujeto creador que con la conciencia del receptor, aunque Pasolini se esfuerce por afirmar lo contrario. Frente a la preponderancia del sujeto-autor, que además de elegir los elementos de representación los ordena a partir de una interpretación prefigurada, el papel que juega el sujeto-espectador tiende a ser, de hecho, secundario, en la medida que se espera de él una lectura supuestamente desprovista de prejuicios, o sea, “realista”. Según Jean-Patrick Lebel (1989), creer que este *real inducido* es la propia realidad y apreciar el efecto ideológico en función de este real hipotético fueron los grandes equívocos de las principales teorías del cinema, para los cuales contribuyó, de modo decisivo, el idealismo subyacente a los presupuestos de André Bazin [3]. Tales convicciones acabarían por traducirse en la idea de una semiología de la realidad (los signos del lenguaje cinematográfico y los objetos reproducidos sobre la pantalla formando una misma y única instancia productora de sentido), reconocible en la perspectiva teórica del mismo Pasolini [4] y también en la de Godard, quien, ignorando las últimas vertientes del neorrealismo, más flexibles en cuanto a la aceptación del carácter eminentemente ficcional del lenguaje fílmico, debutaría en la *nouvelle vague* francesa con la sorprendente crítica a los *ídola* culturales de la contemporaneidad. Sin detenerme en las implicaciones conceptuales derivadas de la adaptación de la filosofía de Bergson al análisis de la creación cinematográfica, remito a *L'Image-Temps*, de Deleuze, para resumir esa idea de manera directa:

Como dice Bergson, no percibimos la cosa o la imagen entera, percibimos siempre menos, no percibimos sino lo que nos interesa percibir [...] con base en nuestros intereses económicos, en nuestras creencias ideológicas, en nuestras exigencias psicológicas. Por lo general, pues, no percibimos más que clisés. Pero si nuestros sistemas sensorio-motores traban o debilitan, entonces puede aparecer otro tipo de imagen: una imagen óptica-sonora pura, una imagen entera y sin metáfora, que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable [...]. Es necesario [...] descubrir los elementos y conexiones diferentes que se nos escapan en el fondo de una imagen oscura [...]. (DELEUZE, 1994, Au-delà de l'image-mouvement:: 32; traducción mía)

En la civilización de los clisés (el cinema entre ellos), elaborar imágenes verdaderas implicaría superar los condicionamientos que limitan nuestro campo de percepción. O, más bien, como propuso Godard, implicaría remover los recuerdos, las asociaciones de ideas y metáforas que habitan nuestra mente y que nos asaltan cuando tentamos ver la realidad, espejando imágenes corrientes en la forma de simples analogías duplicadas. En la práctica, sin embargo, tal propósito tropieza con una constatación obvia: por más innovadora que pueda parecer, esa modalidad de percepción sigue siendo fundamentalmente un acto social y, por tanto, inseparable de los procesos de elaboración simbólica de lo real. Para aceptar un filme como “verdadero” el público no depende sólo del contenido de las imágenes, depende también de los principios que rigen su percepción en aquel momento. Como observa muy bien Pierre Sorlin (1992, IV: 157), cada época establece sus reglas de

organización del mundo exterior para así decidir, de forma coherente, si las representaciones verbales e iconográficas que se le ofrecen son falsas (estilizadas, caricaturescas, humorísticas) o fieles a la realidad. Sorlin concluye que no se debe juzgar el realismo de un filme, pues esto significa evaluarlo en función de una “realidad” que no es otra cosa sino nuestra propia manera de captar la realidad (IV: 157). Un referencial más que adecuado para confirmar esa revisión teórica es *Ladri Di Saponette (Ladrones De Anuncios)*, de Mauricio Nichetti, donde la parodia desvela con maestría el proceso de simbolización que se construye en la red de condicionamientos dictada por un nuevo imaginario sociocultural. En el juego de los códigos de percepción se define el modo cómo se pasa a interpretar el nuevo orden. La familia de telespectadores de clase media es importantísima para la trama porque, en tanto público receptor, a ella le toca transcodificar los signos de la narrativa (seudo) neorrealista en el contexto sociocultural contemporáneo. Bajo la apariencia de un cotidiano estable, se vulgariza el sueño de bienestar material y de felicidad cultivado por los personajes de la historia televisiva, desacralizándose el realismo trágico en las imágenes pro-tópicas [5] transmitidas por los *mass media*.

## II

Seguramente Pasolini no conoció jamás el comentario crítico de *Ladri Di Biciclette (Ladrones De Bicicleta)* publicado por García Márquez en su columna La Jirafa, de *El Heraldó* [6]. Sin cualquier alusión al neorrealismo, el texto deja clara la defensa incondicional del recién exhibido filme, injustamente desconsiderado, en opinión del autor, en el diminuto circuito cultural colombiano. Pensando en los “avances” y las posibilidades del arte cinematográfico, García Márquez se limita a mencionar que “los italianos” están haciendo cinema en las calles, fuera de los estudios, abandonando trucos escénicos en favor de un abordaje directo de la realidad (1999: 374-375). Aparte las observaciones acaloradas sobre el excepcional desempeño del elenco amateur y el “vívido dramatismo” que dichas condiciones de filmaje tienden a intensificar, dos aspectos resaltados en el texto suscitan inadvertidamente una revisión de la propuesta neorrealista: la premisa irrefutable de que, en las artes, todo acto creador implica siempre la transposición de un espacio de representación a otro - “Pero fueron sacados de la vida, por un momento, y sumergidos después, en la misma salsa, en donde el único elemento extraño eran las cámaras y los demás artefactos técnicos.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999: 375) - y la connotación mítica que se forja en la búsqueda de ese hombre para quien “la vida no es ya otra cosa que una bicicleta”, reflexión ésta que Pasolini habría rechazado al antever “el riesgo intrínseco de la pasión por el mito”, una vez que, fascinados por su función simbólica, sus cultores pierden la dimensión histórica [7].

La receptividad negativa de *Ladri Di Biciclette* entre los colombianos se explica, en gran parte, por las contingencias de la demanda cognitiva. Berger y Luckman (2004: 61-62) señalan que, al criar abstracciones simbólicas de la vida cotidiana en zonas de significación circunscritas y al reintegrarlas después en esa misma realidad diaria, el lenguaje instauro un acervo social de conocimiento que nordea los grados de comprensión de los objetos y acontecimientos dentro de un determinado entorno cultural. Para quien no participa de este conocimiento la identificación de los significados acumulados puede dificultarse o tornarse irrealizable. Nada más pertinente que el ejemplo del extranjero incapaz de reconocer a un individuo de otro lugar como pobre porque los criterios de pobreza en su sociedad son enteramente diferentes (BERGER & LUCKMAN, 2004: 62-63). Cuando se mostró frustrado con la trama ideada por Vittorio de Sica, el público colombiano no hizo más que revelar

esos mecanismos de captación y comprensión de la realidad, social y culturalmente ordenados.

La advertencia de Sorlin sobre la inconveniencia de juzgar el “realismo” de un filme ignorando las reglas de organización social de la realidad se aplica, del mismo modo, a las representaciones literarias en general y, más específicamente, a la génesis de la producción ficcional de García Márquez en sus enlaces con el imaginario caribeño. Es a partir del reencuentro con Aracataca y la idiosincrasia de sus habitantes que se dibujan las opciones temáticas de sus primeros cuentos, luego actualizadas, como motivos recurrentes, en los libros posteriores. Carlos Rincón (BEVERLY, 1995: 232) ve en este proceso transferencial de rememoración y reescritura la fundación de un proyecto creador en el cual la cadena mnemónica manifiesta una psicogénesis del sujeto históricamente condicionada y que se aparta de la lógica metropolitana de la modernidad. En *Cien Años De Soledad*, de modo especial, la reacción de los personajes a los códigos de la civilización foránea inserta los espacios y tiempos de la novela en una *modernidad periférica* (1995: 234) [8], donde los pactos de representación se deshacen en las parodias de la razón. Tómese como ejemplo la destrucción del cine a causa de la “resurrección” indebida de un figurante, muerto en el filme anterior. Llevada a los extremos, la lógica causal torna *ilógica* la exigencia de realismo al invertir las polaridades de lo *factual* y lo *ficticio*.

Se puede creer, como Raymond Williams (1985: 3), que la relativa falta de comunicación entre los escritores latinoamericanos en 1940-1950 inviabilizó la divulgación recíproca de sus proyectos creadores. Mas al igual que el crítico norteamericano no se puede ignorar el hecho “notable y no totalmente coincidente” de que se hayan publicado los primeros relatos de García Márquez a fines de la década de los '40 y su novela inaugural en 1955, año en que aparece el clásico de Juan Rulfo. No se debe descartar la idea de una posible circulación de los cuentos de Rulfo entre los integrantes del Grupo de Barranquilla, ni la conjetura acerca del impacto que la innovadora técnica narrativa pudo haber causado en aquellos jóvenes autores. Textos como *Alguien Desordena Estas Rosas* (1950) y *Monólogo De Isabel Viendo Llover En Macondo* (1955) refuerzan esta suposición, sobre todo este último, en el cual referenciales discursivos estratégicamente demarcados convierten el relato en una versión singular de *Es Porque Somos Muy Pobres* (1947), desvinculada, no obstante, de las trabazones morales que configuran el *fatalismo* rulfiano [9]. La intersección entre la praxis ficcional de García Márquez y la del colega mexicano se da justo en la manipulación lúdica de elementos descriptivos que modifican la percepción de la realidad, imprimiéndole connotaciones contrastantes [10].

En García Márquez, más que en Rulfo, se delinea técnicamente lo que Irleamar Chiampi denominó *desrealización* de la lógica convencional o ilusión de sentido que todo relato tradicional anhela (1980: 62), pero una lectura actual de esos textos nos lleva a cuestionar su clasificación efectiva en las categorías del realismo maravilloso, aunque en ellos se reconozca, innegablemente, el intento de “problematizar los códigos sociocognitivos del lector” (CHIAMPI, 1980: 63). En cuanto a las fronteras entre *realismo mágico / maravilloso* y la plausibilidad de su aplicación al contexto literario hispanoamericano, una opinión a considerar es la del crítico Seymour Menton (2003). Citando Biruté Ciplijauskaitė, Menton corrobora la perspectiva de la crítica lituana sobre la manifestación de este tipo de realismo fuera de los marcos culturales del Occidente: “[...] puede, sin embargo, surgir en países que conservan una fuerte tradición folclórica ligada inseparablemente con la vida rural, donde la sociedad todavía no es ni totalmente racional ni realista, pero que ha mantenido viva la condición básica señalada por Carpentier: la fe que no exige pruebas.” (MENTON, 2003: 163).

Lo que estos realismos inmanentes ponen en evidencia es la capacidad de integrarse lingüísticamente zonas finitas de significación más allá de las tensiones de

la realidad objetivada (BERGER & LUCKMAN), estableciendo una coexistencia no-conflictiva en el interior de la vida cotidiana. Se puede constatar, así, que lo “insólito latente” destacado por generaciones de escritores desde el Prólogo de *El Reino De Este Mundo* no se encuentra circunscrito a las jurisdicciones culturales hispanoamericanas. Según Seymour Menton, fue justamente con la “destropicalización” de Macondo en *Cien Años De Soledad* que García Márquez dio un salto cualitativo en su carrera literaria, superando la reconstrucción mimética de la vida provinciana al transformar la ciudad en un microcosmo del mundo (2003: 59-60). Se debe, por consiguiente, considerar con reservas ciertas declaraciones del escritor colombiano, sobre todo aquellas incluidas en la ya famosa serie de entrevistas concedidas a Plinio Apuleyo Mendoza y en las cuales señala la “falta de seriedad” del texto, repleto de códigos cifrados con todos los trucos de la vida y del oficio (1996: 91). Justificando una supuesta escasez de cualidades técnicas, rebaja su novela más famosa a una posición secundaria en la escala jerárquica por él mismo concebida, en la que *El Otoño Del Patriarca* [11] y *Crónica De Una Muerte Anunciada* ocupan posición de destaque. Hoy sería equivocado no situar *Cien Años De Soledad* como un divisor de aguas, sin que eso acarree la depreciación de la obra, aún aclamada tras casi cuatro décadas y, al fin y al cabo, tácitamente valorizada por el propio autor al impedir que se disolviera su constructo simbólico en la tentativa de adaptación al lenguaje cinematográfico. Decisión acertada, que Pasolini tampoco llegó a conocer.

### III

La cuestión de los *realismos* en García Márquez se hace más polémica cuanto más se examinan las interrelaciones entre literatura y periodismo como prácticas discursivas conexas. Fue en el ejercicio de la crítica informal de cinema que el escritor bosquejó principios teóricos aplicables a su propia producción futura, la mayoría de ellos centrada en las técnicas de elaboración de los variados planos de la realidad, ya objetiva o fantástica. Jacques Gilard identificó esa especie de *teoría implícita* en muchos de los textos escritos para la sección El Cine En Bogotá, de *El Espectador*, entre los cuales sobresalen los comentarios de los estrenos de *Reportaje* y *Miraculo A Milano (Milagro En Milán)* por anticipar temas y técnicas narrativas de *La Mala Hora* y, principalmente, de *El Coronel No Tiene Quien Le Escriba* [12]. Gilard concluye que, a pesar de mostrarse “tan *realistas*”, esas novelas comparten con los filmes de Emilio “Indio” Fernández y Vittorio de Sica la misma apertura hacia el “mundo del misterio”. En verdad la atención dispensada por el autor colombiano al análisis de *Reportaje* no va más allá de su clasificación como una *crónica periodística* de una noche del 31 de diciembre en México, desigual y confusa en su presentación narrativa. Mucho más extenso y rico en sus nexos argumentativos es el comentario de *Miraculo A Milano*, adaptación de la novela *Totò Il Buono*, de Cesar Zavattini, que resultó en idéntica y desconcertante experiencia para públicos opuestos:

[...] el admirador de *Ladrones de bicicletas, Alemania, año cero*, y en general las producciones italianas de posguerra, y al admirador de *El ladrón de Bagdad, El hombre invisible* y las películas de dibujos de Walt Disney. Los primeros han manifestado su perplejidad ante el hecho de que los campeones del realismo cinematográfico hayan puesto a los miserables de las barracas a volar en escobas, en lugar de matarlos de hambre, que habría sido lo natural. Los segundos no acaban de entender, o de aceptar, que un cuento de hadas tenga por escenario un muladar, donde los príncipes orientales han sido sustituidos por una cuadrilla de pordioseros. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 120)

Desde la publicación de *Cien Años De Soledad* ya no se lee esa nota crítica sin ahí reconocer la existencia de autorreferencias hasta entonces veladas, de las cuales derivaron, sin cualquier margen para la duda, algunos aspectos medulares de la prosa de ficción de García Márquez. La enumeración de esos recursos no pasó despercebida para Gilard [13]:

La más notable indicación sobre ese interés constante por la otra realidad -que el compromiso político no borró ni en la crítica de cine ni en la obra literaria- aparece en la nota sobre la película de De Sica: «La historia de *Milagro en Milán* es todo un cuento de hadas, sólo que realizado en un ambiente insólito y mezclados de manera genial lo real y lo fantástico, hasta el extremo de que en muchos casos no es posible saber dónde termina lo uno y dónde comienza lo otro. Por ejemplo: el hallazgo de un pozo de petróleo es un acontecimiento enteramente natural. Pero si el petróleo que brota es refinado, gasolina pura, el hallazgo resulta enteramente fantástico, así como la circunstancia de que en lo sucesivo basta horadar la tierra con el dedo para que brote una fuente de petróleo. Otro ejemplo: las escena de los vagabundos disputándose un rayo de sol, que ha sido considerada como un acontecimiento fantástico, es sin embargo enteramente real» (*Milagro en Milán*, 24 de abril de 1954). (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 40)

La observación más significativa se refiere, sin embargo, a los cambios realizados por Vittorio de Sica en la transposición de la historia al filme. No obstante el traslado de la acción de una ciudad imaginaria (Bamba) a una ciudad real, De Sica consiguió humanizar la fantasía al colarla “por el filtro del crudo realismo italiano”, permitiendo así que no se perdiera el encanto de la fábula original ni la “elevada temperatura humana” del discurso cinematográfico. Se subentiende, en la continuidad de la lectura, que esta habilidad la vio el autor como una conquista técnica en relación con *Ladri De Biciclette*, donde el vaticinio de la adivina, tan fantástico como el episodio de las escobas en *Miraculo A Milano*, acabó por fundirse de tal manera con los elementos de la realidad, que su *esencia sobrenatural* pasó inadvertida (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 120). En la defensa de una modalidad de realismo profundamente humano y sin escuelas, capaz de convertir un *cuento viejo* y con *elementos gastados* (“hecho con todos los desperdicios de la literatura fantástica”) en una genial obra de arte, se encuentra la gestación de lo que vendría a ser, poco tiempo después, una praxis literaria consolidada.

Mucho antes de que Tom Wolfe anunciara el New Journalism como una tercera opción criadora en el cruce de las narrativas informativa y de ficción, García Márquez ya se había enfrentado con el desafío de “articular la realidad pública” (FERREIRA, 2003), en sus formas de representación conflictivas, con algunas experiencias vitales para el destino de sus escritos. Publicadas en *El Espectador* en agosto y septiembre de 1954 y marzo de 1955, respectivamente, tres materias merecieron del ya premiado cuentista [14] una atención destacada: el deslizamiento de Antioquia (Balance Y Reconstrucción De La Catástrofe De Antioquia), la marcha de protesta en Quibdó (El Chocó Que Colombia Desconoce) y la historia del naufrago sobreviviente Luis Alejandro Velasco (La Verdad Sobre Mi Aventura). Semejantes en su tesitura narrativa, las dos primeras materias exploran incidentes locales bajo la perspectiva expositiva del reportaje de investigación social, exacta en sus métodos documentales, pero ambigua en sus objetivos críticos. García Márquez mantiene la delimitación temática en *esquema*, comúnmente esbozada por el reportero para individualizar el problema central y un número restringido de cuestiones pertinentes [15], mas imprime al guión una estructura que extrapola la mera función ordenadora. Una de las marcas distintivas de esos reportajes es el *desvío* interpretativo que se instaura en la alternancia de los subtítulos. Metafóricos o de una precisión casi hiperbólica, remiten siempre a niveles subliminarios de lectura, donde

cada información, pasible o no de comprobarse, adquiere su parcela de verdad. En *Balance Y Reconstrucción De La Catástrofe De Antioquia* (1995: 169), por ejemplo, *Hasta Un Conejo...* significa literalmente lo que enuncia al mismo tiempo que apunta, con ironía sutil, hacia una crítica a la indiferencia e inoperancia de las autoridades gubernamentales, solícitas tan sólo en ridículas iniciativas de autopromoción, como la del secretario de obras públicas, quien, tras dos días del accidente que victimó sesenta y siete personas (entre habitantes y curiosos), entra en escena para rescatar el “cadáver” de un conejo de entre los escombros. La ambivalencia de los subtítulos tiende a frustrar momentáneamente las expectativas del lector, ya que la identificación de los asuntos que encabezan ni siempre es inmediata, ocurriendo a veces a la mitad o al final del bloque narrativo, lo que exige la reorganización de las informaciones en un proceso constante de lectura rememorativa. Los que recuerdan las primeras líneas de *Cien Años De Soledad*, y el desenlace que presuntamente anuncian, conocen muy bien el efecto que un recurso de tal naturaleza puede desencadenar.

García Márquez busca captar las motivaciones y reacciones de los protagonistas de la tragedia de Antioquia en medio de la confusión de noticias transmitidas por fuentes oficiales y anónimas. Para eso cuentan todos los vestigios de testimonios que el reportaje pueda congrega, desde las declaraciones de los sobrevivientes hasta la reconstitución imaginativa de los últimos pasos de las víctimas, expuestos con detalles insospechados. En el *balance* se confrontan opiniones, conjeturas y algunos datos concretos sobre los orígenes y las consecuencias de la catástrofe. En la *reconstrucción* se completan lagunas, sobre todo aquellas dejadas por los discursos omisos o reticentes. La materia sobre el episodio del Chocó es, por su parte, un despliegue de la breve nota publicada el 22 de septiembre, con la que se notició la paralización total de la ciudad de Quibdó a causa de una grande e inusitada manifestación colectiva. Según García Márquez, lo que allí sucedió “quizá nunca se ha presentado ni se presentará en Colombia ni en muchas partes.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 197). Entre pormenores geográficos y cómputos estadísticos el autor determina los factores económicos e históricos que impidieron el desarrollo de la pequeña ciudad, perdida, como una Macondo al revés, en un “cerco selvático” [16]. La urbanidad de los habitantes, que salen en marcha pacífica tras horas ininterrumpidas de protesta, se opone a la incivildad de quienes, por razones inciertas, se niegan a atender una reivindicación antigua. Con toque humorístico y una rápida progresión de los acontecimientos, el cuarto bloque narrativo de *El Chocó Que Colombia Desconoce* (primera parte) condensa en pocas líneas la red de motivos que impulsó la comunidad a manifestarse [17]:

Desde hace años, los chocoanos están pidiendo una carretera. No importa hacia dónde vaya esa carretera, siempre que rompa el cerco de la selva. Puede ser a bahía Solano, para tener un puerto en el Pacífico, distante 100 kilómetros de Quibdó. Puede ser a Cupica, donde una olvidada selva de naranjas silvestres se está pudriendo desde hace un siglo, porque no hay cómo llevarlas a ninguna parte. Puede ser a Medellín o al Japón, pero de todos modos, los chocoanos tienen años de estar pidiendo que los desembotellen, y lo han gritado en el parlamento, en el consejo de ministros, en los periódicos, en hojas sueltas y en las mesas de los cafés. Desde hace algún tiempo estaban tratando de instalar una estación de onda corta, para pedirlo por radio. Como no tenían dinero para hacerlo, establecieron un sistema de altoparlantes en la calle principal, en donde todo el día se transmitían noticias, música popular, y un discurso cada vez que se presentaba la ocasión. Ese discurso, invariablemente y aunque no fuera de manera directa, pedía a las autoridades centrales que se desembotellara al Chocó. Sin embargo, hace 18 días, la voz profesional que lee los avisos comerciales a través del sistema de altoparlantes, anunció a los habitantes de Quibdó que en lugar de la carretera pedida

durante tantos años, se iba a hacer exactamente lo contrario: el Chocó sería descuartizado y repartido de una sola plumada. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 200)

Los anhelos de modernización conviven con creencias anacrónicas (que el descubrimiento de América y la fundación de Santa María la Antigua ocurrieron “en algún lugar del Chocó”), diseminadas, desde la infancia, a través de generaciones. La convicción de que *aquí empezó la historia* [18] fabrica la proyección utópica (la reedificación de la supuesta primera ciudad de Sudamérica) *pari passu* con los sueños de tecnificación de la agricultura, de acondicionamiento de los puertos y de un plan vial. Seis meses después, la materia intitulada El Chocó Irredento anunciaría la cuenta de un nuevo aniversario para la “estéril y larga historia de las obras públicas” de la región, y una nueva marcha, ahora migratoria y distópica, hacia Panamá. Con el episodio de Quibdó García Márquez supera las limitaciones del costumbrismo sin abandonar algunos de sus rasgos más eficaces. Sumándose al ingenioso rescate de la idiosincrasia cultural de los chocoanos, que protestan cantando parodias “de todas las piezas populares con letras alusivas al movimiento” (1995: 198), la “dedada de miel” [19] que se ofrece al lector insiere el texto en la continuidad del periodismo satírico del siglo XIX, el cual, a pesar de basarse en el esquema de representación de costumbres, según advierte Aníbal González, tiene objetivos mucho más inmediatos:

El costumbrista comunica “cotidianidades”, los patrones invariables y la minucia de la vida social, mientras que el periodista satírico se remite a la noticia, a lo que rompe o trastorna el orden cotidiano. El costumbrista se circunscribe a anotar la “fisonomía” de su sociedad, mientras que el periodista satírico, fiel a la modalidad literaria de la sátira procura *corregir* los males que observa.” (PALMA, 1996: 466; *Las Tradiciones Entre Historia Y Periodismo*)

Editada en libro quince años después de su publicación en *El Espectador*, la materia sobre Luis Alejandro Velasco descuella en el auge creativo de la carrera periodística de García Márquez. En cuanto novela, *Relato De Un Náufrago* se ciñe a las partes narradas en primera persona, a las que se añadió el proemio La Historia De Esta Historia para suplir la ausencia de las informaciones que precedieron la transcripción del testimonio, imprescindibles para la comprensión de los hechos. Las tres notas iniciales [20] y los catorce “capítulos” derivados de la entrevista de Velasco no se distinguen en cuanto a la forma de presentación de los acontecimientos, sino por el cambio de punto de vista narrativo. Por el contrario, la presencia de subtítulos en la reproducción del testimonio del marino (que se repite en la novela) revela la manutención de los vínculos del reportero con el texto. Otra marca definitoria de autoría es la excesiva precisión de detalles, exhaustivamente practicada por García Márquez desde las primeras líneas sobre la historia, y que se extiende a la narración del naufrago con indicaciones puntuales de local, fecha y hora de los eventos. Dialogando con esta exactitud obsesiva, la desinformación circula en discursos fragmentados, el *como me lo contaron* [21] del día a día -“El zapatero fue el primero que se dio cuenta de que Luis Alejandro Velasco no había muerto, porque oyó decir a alguien que pasaba que alguien le había dicho a alguien que lo había oído decir en la radio.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 356)- y también en la versión oficial del accidente difundida por la Oficina De Información Ad-Hoc, de la Marina, especialmente accionada para la ocasión. Al divulgar la evaluación de Guillermo Fonseca [22] en La Explicación De Una Odisea En La Mar, García Márquez hace chocar aparentes certidumbres e indefiniciones intrigantes, exponiendo así la sospecha de encubrimiento de alguna irregularidad o ilegalidad que ni los “profundos conocimientos técnicos” del teniente ni su “notable sentido periodístico” logran camuflar: “Esos detalles sólo hoy se publican debido a la reserva que desde el primer momento se ha mantenido sobre ese caso, alrededor del cual -como se sabe- se adelanta una detenida investigación.” (1995: 376). La única investigación de que se

tuvo noticia, en el sentido más completo de la palabra, ha sido la del propio García Márquez.

Un pormenor relevante, tal vez olvidado: en aquel mismo marzo de 1955, la primera materia del autor para El Cine En Bogotá fue precisamente la reseña de *El Motín Del Caine (The Caine Mutiny)*, filme que, días después, jugaría en el relato de Luis Alejandro Velasco un doble y ambiguo papel: haber influido en la imaginación del marino haciéndole tomar como real un hecho ilusorio; o haberle servido como pretexto para ocultar la verdad sobre la historia de un naufragio inexistente. Con lucidez y agudo espíritu crítico, García Márquez desmonta la inconsistente estructura narrativa de la obra cinematográfica en función de su referencial literario, una novela de posguerra sin guerra, impenetrable, ardua y sin interés para europeos y latinoamericanos. En su país de origen, sin embargo, el libro de Herman Wouk inspiró “una incursión fácil y profunda en las intimidades de algo que exalta el sentimiento patriótico y también un poco el sentimentalismo patriótico del pueblo norteamericano: la Marina.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 341). En la película, añade el autor, ninguno de los detalles del preámbulo se justifica en los acontecimientos centrales, que se pueden reducir, en un esquema periodístico, a solamente tres: “a) Los hechos de la sublevación a bordo del cazaminas; b) Las causas inmediatas o mediatas de esa sublevación y, finalmente, c) Sus consecuencias.” (1995: 342). Y el oficial-escritor, que *parece* un personaje autobiográfico, *debe de ser* en realidad un personaje autobiográfico:

Un drama como este no podía ser concebido sino por un hombre como ése, un marino-escritor que no es completamente marino ni completamente escritor. Su obra sería igual a esta película: atiborrada de detalles inútiles, de pretensiones científicas, de innecesarios circunloquios pero con relámpagos formidables, como si hubiera sido concebida entre los azares violentos y la insustancial curiosidad de la navegación. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 343)

La magnitud que esta reseña alcanzaría en el proceso de reescritura crítica de la historia de Velasco es, por cierto, incontestable.

## Referencias bibliográficas

AMOROSO, Maria Betânia. *A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: EDUSP, 1997. (Ensaio de Cultura, 11)

BERGER, Peter L. & LUCKMAN, Thomas. *A construção social da realidade. Tratado de sociologia do conhecimento*. Trad. de Floriano de Souza Fernandes. 24 ed. Petrópolis: Vozes, 2004. (Antropologia, 5)

BEVERLY, John & ARONNA, Michael & OVIEDO, José (eds.) *The Postmodernism debate in Latin America*. Durham / London: Duke University Press, 1995.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 1998. (Estudos, 158)

\_\_\_\_\_. *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates, 160)

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1994.

DEL RÍO REYNAGA, Julio. *Periodismo interpretativo: el reportaje*. 1 ed. / 1 reimp. México: Trillas, 1998.

DICKSTEIN, Morris. *A mirror in the roadway: literature and the real world*. Princeton / Oxford: Princeton University Press, 2005.

FERREIRA JÚNIOR, Carlos Antonio Rogé. *Literatura e jornalismo, práticas políticas*. Discursos e contradiscursos, o Novo Jornalismo, o romance-reportagem e os livros-reportagem. São Paulo: EDUSP, 2003. (Ensaio de Cultura, 24)

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Obra periodística 2 Entre Cachacos*. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

\_\_\_\_\_. *Ojos de perro azul*. 2 ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2003.

\_\_\_\_\_. *El olor de la guayaba*. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. 5 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

\_\_\_\_\_. *Relato de un naufrago*. 67 ed. / 62 ed. en la Editorial Sudamericana. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

\_\_\_\_\_. *Textos costeños. Obra periodística 1 (1948-1952)*. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. Barcelona: Mondadori, 1999.

LEBEL, Jean Patrick. *Cinema e ideologia*. Trad. de Jorge Nascimento. Lisboa / São Paulo: Estampa / Mandacaru, 1989.

MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. 1 ed. / 2 reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. (Colección Tierra Firme)

ODIN, Roger. *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin, 1990.

PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Edición crítica de Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas (coord.). 2 ed. Madrid / Paris / México / Buenos Aires / São Paulo / Rio de Janeiro / Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 23)

PASOLINI, Pier Paolo. *Descriptions de descriptions*. Traduit de l'italien par René de Ceccatty. Paris: Payot & Rivages, 1995. (Rivages poche / Bibliothèque étrangère, 168)

\_\_\_\_\_. Gabriel García Márquez: un escritor indigno. [Publicado en la revista Tempo, 22 de julio de 1973]. Traducción del italiano por Roberto Raschella. Hipertexto.  
URL: [http://www.geocities.com/callada\\_manera/antologia/pasolini2.htm](http://www.geocities.com/callada_manera/antologia/pasolini2.htm)

ROSSELLINI, Roberto. A word or two about neorealism (1953) [Del original: Due parole sul neorealismo, Retrospective, 4 de abril, 1953].

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine*. La apertura para la historia de mañana. Trad. de Juan José Utrilla. 1 ed. / 1 reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Gabriel García Márquez*. Boston: Twayne Publishers, 1985. (Twayne's World Authors Series)

## NOTAS

- [1] Artículo inédito vinculado al proyecto INTERTEXTO (SIGMA-UFRJ / Diretório Nacional de Grupos de Pesquisa CNPq), iniciado en 2001 y actualizado en 2005 con el título INTERTEXTO (1) - Teorías críticas en la producción artística hispanoamericana: interrelaciones culturales y estéticas.
- [2] “El asunto del filme neorrealista es el mundo; no la historia o la narrativa”. ROSSELLINI (1953). Traducción mía.
- [3] Descentralización social de la esencia ideológica de los filmes (1989: 93-94). Lebel remite a “Peinture et cinéma”, de *Qu'est-ce que le cinéma?*, texto en el cual Bazin afirma que la pantalla (*écran*) no es sino una ventana abierta para el mundo. Una tela es centrípeta, el *écran* es centrífugo. Sobre esta definición, Lebel comenta: “[...] es bastante pertinente y justa, con la condición de que no se considere el mundo en general como aquél para el cual el ‘écran’ se abre, sino como el universo de ficción específico del filme.” Y, en la nota, complementa: “[...] Bazin nunca indicó precisamente si el mundo para el cual el ‘écran’ nos remite es el mundo real o el de la ficción del filme”. Traducción mía.
- [4] Para el análisis de las proposiciones de Pasolini, Roger Odin elige el texto “La lengua escrita de la realidad”, de *La experiencia herética*, en el cual, contra Christian Metz, el cineasta italiano sostiene la tesis de que el cinema es una lengua con doble articulación, comparable a la de las lenguas naturales. Así, pues, para Pasolini, el lenguaje cinematográfico es la lengua escrita de la realidad. Odin advierte que “estudiar el cinema con esta perspectiva es considerar el mundo como un vasto repositorio de signos que el filme no haría sino reproducir.” (1990: 83) Traducción mía.
- [5] Diferentemente del término *utópico*, que remite a realidades inalcanzables, el neologismo *pro-tópico* quiere aquí designar la realización posible de las “promesas” difundidas a través del llamamiento consumista de la propaganda. ¿Cómo olvidar la escena en la que, en *Ladri Di Saponette*, tras suicidarse, María “renace” en la lavadora que funciona con la recién lanzada marca de jabón en polvo? ¿O, entonces, la carita de satisfacción anticipada que Bruno ostenta al contemplar, desde el gran plano de la televisión, la golosina que el niño telespectador consume mecánicamente mientras monta su juguete modular? Antonio e María regresan a casa con docenas de carritos llenos de productos a los que, en su nivel de existencia “neorrealista”, no pueden acceder. Lo que sería una pretensa ilusión de felicidad se convierte en factor determinante para el equilibrio material y psíquico de la pobre familia. Irónicamente, la fatal pérdida del verdadero sentido trágico inherente a este

proceso irá espejarse en la monótona actuación de la familia de telespectadores, que por ello mismo se mueve menos en el tiempo que en el espacio.

[6] Barranquilla, 16 de octubre de 1950.

[7] PASOLINI, 1995: 226-227. Reseña de *Mito Y Realidad*, de Mircea Eliade, 30 de agosto de 1974: “[...] no es un gran libro; ni mismo un gran libro de vulgarización. Hay en él algo de exaltación, de obviedad y de fanatismo que le limita el encanto. No es raro que un historiador de las religiones sea también un hombre religioso o «que ama la religión»; no es raro que aquellos que se ocupan de los mitos acaben seducidos. [...]». Traducción mía. Curiosamente, Pasolini se confiesa un lector lego -“ni profesional, ni diletante”- en lo que se refiere a los estudios de carácter etnológico y antropológico, acentuando así el contraste de su perspectiva crítica, formulada a partir de controvertidos esquemas argumentativos. Sobre las contradicciones del cineasta y escritor italiano al definir los conceptos de *Historia, cultura y realidad*, véase AMOROSO, 1997, sobre todo los capítulos 3, 4 e 5.

[8] La expresión *extopía cultural*, que emplea Rincón para ubicar a Borges en el contexto occidental, implica igualmente la idea de una modernidad que “no es todavía y que no se completará jamás” (1985: 229). Se trata de una “perspectiva dislocada”, a partir de la cual se puede revirar el concepto de cultura en un juego laberíntico, midiendo la validez del sistema cultural vigente contra la lógica del *no-lugar* y de la paradoja (229).

[9] Alguien Desordena Estas Rosas, a su vez, guarda analogías con Macario (1945) tanto en el simbolismo del espacio físico como en la construcción del punto de vista narrativo: en el cuento de Rulfo, el protagonista que subsiste con la voz del pensamiento; en el de García Márquez, una voz inmaterial, conservada en los ritos memorialísticos de la muerte.

[10] Véase El Discurso De La Memória, de Mónica Mansour, In: RULFO, Juan. *Toda la obra*. Edición crítica de Claude Fell (coord.) 2 ed. Madrid / Paris / México / Buenos Aires / São Paulo /Rio de Janeiro / Lima: ALLCA XX / Editora da UFRJ, 1996. 1044 p. p. 753-772 (Colección Archivos, 17)

[11] En el capítulo intitolado The Pornography Of Power, Morris Dickstein (2005: 135-140) indica la desvinculación de la crónica generacional como una de las principales características de *El Otoño Del Patriarca*. Además de ese aspecto, que distingue estructuralmente la referida novela de *Cien Años De Soledad*, el crítico resalta la construcción rabelaisiana del dictador, fantásica y exagerada, a partir de la cual García Márquez ejercita un análisis del tipo de conciencia colectiva que engendra tal fenómeno, es decir, los mitos e ilusiones que siguen sosteniendo al poder, aunque deformando a sus detenedores absolutos. Alternando momentos de lectura tediosa y otros de intensa excitación, *El Otoño Del Patriarca* se define claramente, para Morris, como un experimento resultante de feroz esfuerzo mental.

[12] Filmes dirigidos en 1953 y 1951, respectivamente. *Miraculo A Milano* recibió el gran premio del Festival Internacional de Cannes aquél mismo año. En *Reportaje* (nota de 3 de abril de 1954), Gilard observa que entre los cinco argumentos que conforman la trama general del filme, García Márquez pone énfasis en tan sólo dos, siendo uno de ellos “de índole fantástica”, con “trazas de superstición popular”: “el del muerto que ‘sale’ a pedir confesión para su

hijo moribundo, que entonces goza de perfecta salud, pero morirá pocas horas después [...]”. Y por fin arremata: “Tal vez esas consideraciones contribuyeron a que, en *El Coronel No Tiene Quien Le Escriba*, el músico muerto se dirigiera brevemente al coronel.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 40).

[13] Tampoco para los teóricos de los realismos mágico y maravilloso, en cuyo discurso analítico se repite, invariablemente, ese mismo modelo explanatorio.

[14] Un Día Después De Sábado obtuvo el primer lugar en el concurso nacional de julio de 1954.

[15] “Una vez escogido el tema debe hacerse un esquema de la investigación. [...] Un tema nunca carece de aspectos ‘interesantes’, que en realidad son cuestiones que necesitan respuestas.” (DEL RÍO REYNAGA, 1998: 66). El *esquema* engloba los subtemas - tópicos a pesquisar sobre aspectos económicos, sociales, culturales, religiosos, políticos - a través de los cuales el reportaje buscará responder a esas preguntas.

[16] “Con su iglesia inconclusa, remendada con latas, y su diezmado parque municipal que parece el saldo de un terremoto. [...] Sus polvorientas casas de madera ensamblada y techos de zinc [...]; sus retorcidas calles empedradas y sus hombres vestidos de blanco con el imprescindible paraguas colgado del brazo, obligan necesariamente a recordar algo que nos es Quibdó en ningún sentido: una aldea africana.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 199).

[17] La forma como García Márquez nos presenta la progresión de los acontecimientos, y la frustración originada de una diligencia inútil, nos hace recordar una descripción análoga, la de la saga de Rosendo Maquí y su comunidad indígena en *El Mundo Es Ancho Y Ajeno* (1941), novela del peruano Ciro Alegría. En noviembre de 1954, García Márquez utiliza exactamente el subtítulo *El Mundo Es Ancho Y Ajeno* para finalizar la materia *El Cartero Llama Mil Veces - Una Visita Al Cementerio De Las Cartas Perdidas*.

[18] Subtítulo del referido bloque narrativo. García Márquez torna ambiguo ese persistente anhelo de *reconstrucción de la Historia*, acentuando su lectura más bien como un *extravío de la Historia*, que se propaga en una ingenuidad casi cómica, y en verdad, debilitante: “Porque los maestros, que siempre han sido chocoanos, les han enseñado a los niños que la historia anda mal cuando dice que el Pacífico se descubrió en Panamá [...]. Cualquier estudiante de la escuela primaria está por eso en capacidad de demostrar que la historia de América empieza en el Chocó. Porque lo sabe y lo siente, se sumó la semana pasada a esa manifestación de 400 horas en que la bandera y el escudo de Colombia estuvieron en todo momento junto a la bandera y el escudo de Santa María la Antigua.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 210).

[19] “Resultado de mis lucubraciones sobre la mejor manera de popularizar los sucesos históricos, fue la convicción íntima de que más que al hecho mismo, debía el escritor dar importancia a la forma, que éste es el Credo del Tío Antón. La forma ha de ser ligera y regocijada como unas castañuelas, y cuando el relato le sepa poco al lector, se habrá conseguido avivar su curiosidad, obligándolo a buscar en concienzudos libros de historia lo poco o mucho que anhela conocer, como complementario de la dedada de miel que, con una narración rápida y más o menos humorística, le diéramos a saborear.” Carta de Ricardo Palma a Pastor Obligado citada por Aníbal

González en el capítulo *Las Tradiciones Entre Historia Y Periodismo* (PALMA, 1996: 461).

[20] El Náufrago Sobreviviente Pasó Los Once Días En Una Frágil Balsa - Cómo Recibieron La Noticia La Novia Y Los Parientes Del Marino Velasco / Oficina De Información Exclusiva Para El Náufrago Crea La Marina - "Para Que No Se Trate De Explotarlo". Sus Declaraciones Al Llegar A Bogotá. La Balsa En Que Se Salvó Era De Corcho / La Explicación De Una Odisea En El Mar - Cómo Y Por qué Se Salvó El Marino (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 356-359; 370-372 e 375-379, respectivamente).

[21] Con este subtítulo, en el episodio del Chocó, García Márquez rescata una versión popularizada del impase: "Los habitantes de la región, acostumbrados a las más inexplicables y curiosas maniobras administrativas, aseguran que Cértegui se quedó sin carretera porque el ingeniero constructor se bañaba desnudo dentro del perímetro urbano y el inspector de policía le llamó la atención. Esa es la historia, como la cuentan en el pueblo. Pero los informantes más serios insisten en que todo es pura literatura folklórica y que lo que realmente ocurrió fue que a última hora se modificó el progreso y se desvió la carretera por donde el puente fuera menos costoso y más fácil de construir." (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 207).

[22] Teniente de fragata y director del programa de televisión nacional *Mares y Marinos* de Colombia.

© *Maria Aparecida da Silva* 2005

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/disonant.html>

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

